Library of the University of Michigan

The Coyl Collection.

Miss Jean L. Coyl
of Detroit
in memory of her brother
Col. William Henry Coyl
1894.

E.T.FABER



ε

LA GRAVURE SUR BOIS

ET

D'ÉPARGNE SUR MÉTAL

DU XIVe AU XXe SIÈCLE





Fig. 1. — Bois de Papillon.
(Coll. Impr. nat. Paris, pl. orig.)

OUVRAGES DU MÊME AUTEUR

Pompéi, la ville, les mœurs, les arts, in-4°, avec 600 dessins et aquarelles de l'auteur, Paris 1900. Couronné par l'Académie française; prix Charles Blanc 1900. Deuxième édition 1905, et traduction anglaise 1902.

La ville impériale de Tibur, in-4°, avec 616 illustrations par l'auteur ou extraites de recueils anciens. Paris 1904. Couronné par l'Académie française; prix Charles Blanc 1904.

Venise, collection des villes d'art célèbres, 1902-1914.

La villa d'Hadrien, près de Tivoli : guide et description, avec 120 gravures et 9 dessins originaux. Paris 1908.

Les Portraitistes graveurs du règne de Louis XIV : mémoire couronné par l'Académie des Beaux-arts; prix Bordin 1908.

L'art décoratif de Rome, in-fol. — 180 planches publiées accompagnées de notices. (En cours.) Paris 1911.

Panneaux décoratifs et tentures murales du XVIIIe siècle : notice avec planches en couleurs. In-fol. Paris 1913.

En préparation : **La Gravure en France :** Bois et métal en taille d'épargne. — 1re Partie : Des origines au XVIIIe siècle.

Travaux techniques :

Gravures sur bois, sur cuivre et eaux-fortes, d'après les maîtres.
Gravures sur bois originales, en noir, en camaïeu et en couleurs. Eaux-fortes originales. Hors concours au Salon.



Fig. 2.



Fig. 3. — Première marque d'imprimeur parisien. (Caillaut.) Adaptation.



Fig. 4. — Bois de Papillon.
(Coll. Impr. nat. Paris, pl. orig.)

OUVRAGE PUBLIÉ AVEC LE CONCOURS
DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES
FONDATION EUGÈNE PIOT

IL A ÉTÉ TIRÉ DE CE LIVRE, IMPRIMÉ PAR FIRMIN-DIDOT ET Cie, SIX CENTS EXEMPLAIRES, SUR VÉLIN DE RIVES AU FILIGRANE DE L'OUVRAGE, NUMÉROTÉS DE 1 A 600, ET VINGT EXEMPLAIRES SUR CHINE, AVEC SUITE DE NEUF BOIS ORIGINAUX, NUMÉROTÉS DE I A XX

EXEMPLAIRE N° 108





Fig. 5.

TABLE DES MATIÈRES



Fig. 5 *bis*. — Bois de Papillon.
(Coll. Impr. Nat. Paris, pl. orig.)

(Fig. 2 et 5, extr. de « *l'Image* », pl. orig.)



Fig. 6. — Pl. orig. XIXe siècle. (Coll. Maylander.)

Le livre que nous présentons, devait porter la date de 1911, mais des recherches nouvelles encouragées par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, et en dernier lieu la Guerre, en ont retardé la terminaison. Nous nous sommes efforcés aussi de contrôler les éléments choisis que nous empruntons à nos devanciers, et notre travail s'est trouvé considérablement accru. Il dépasse ce que nous avons annoncé à nos souscripteurs. Nous espérons que, bien incomplet encore, ce livre aidera à pénétrer plus avant dans un domaine très étendu et dont l'horizon s'éloigne chaque jour.

Au titre primitivement adopté : *La Gravure sur bois,* nous avons cru adjoindre celui de la *Gravure sur métal en relief*, ou mieux encore la *Gravure d'épargne sur métal.* Cette dernière est typographique comme le bois gravé et concourt aux mêmes fins. Plus d'une fois l'une servira à compléter l'autre. Plus aussi le nombre des Incunables mis au jour augmentait, plus grand le nombre des planches sur métal gravé en tailles d'épargne s'élevait, employées aussi bien pour l'Imagerie que pour le livre illustré; double usage qui s'est longtemps perpétué. Quant à l'expression technique : *gravure d'épargne* ou en *taille d'épargne,* elle indique la nature même de la gravure sur bois dont les traits sont *épargnés,* et non creusés comme en *taille-douce.*

Trois techniques principales sont soumises à notre attention :

La *gravure sur bois de fil,* la plus anciennement employée.

La *gravure d'épargne sur métal,* celle des orfèvres et des relieurs.

La *gravure sur bois de bout,* réunissant les avantages des deux premières manières.

Ces techniques, d'usage plus ou moins fréquent à certaines époques et dans divers milieux, ne peuvent se disjoindre de la manière spéciale employée pour la mise sur planche de dessins destinés à la gravure, et dont il est nécessaire d'indiquer deux façons de faire généralement adoptées : 1° Le dessin *écrit* au trait, avec ou sans modelé, qui ne demande, pour le graveur, qu'une réserve fidèle du trait exprimé, le fac-similé, la gravure en taille d'épargne; 2° le dessin, écrit d'abord, et modelé ensuite au pinceau, qui réclame une interprétation parfois très libre de la part du graveur. La première manière se retrouve presque exclusivement employée aux débuts de l'imagerie imprimée (fin du XIVe siècle) dans tous les pays. A cette époque, les mêmes principes d'application technique sont observés et le même style règne; la forme est exprimée par le trait simple et gras. Des tailles horizontales, écrites à la plume, viennent ensuite accentuer des plans et s'essayent à des modelés. Plus tard, par suite de l'adjonction de lignes croisées, les intentions coloristes s'accusent à mesure que le sens de la vie et du clair-obscur sont traduits par les maîtres de l'art, particulièrement aux Pays-Bas.

La France et l'Italie ont plus longtemps, et supérieurement, conçu le bois gravé au *trait,* car la simplicité de la ligne, la distinction de la forme, la clarté d'expression, l'esprit décoratif étaient parmi leurs meilleures qualités.

L'Allemagne, de bonne heure, influencée par les Pays-Bas aussi bien que par l'école de Bohême et l'Italie, tout en adaptant le trait comme base du dessin, lui donne une puissante expression, réalise l'union heureuse de la ligne et du volume; mais parfois, en Allemagne, le désir de vouloir trop dire à la fois a fait alourdir nombre de belles œuvres; naturellement chaque pays porte en soi l'exagération de ses qualités. Il y eut aussi des variantes d'un même genre, selon les influences et les voisinages, dues particulièrement au style des dessins bien plus qu'au travail du graveur, lequel n'avait, en principe, d'autre office que de respecter le dessin trait pour trait.

Le dessin *original* sur bois et à la plume dut être assez rare aux débuts de l'Imagerie, ainsi que plus tard; la mise sur bois devint plutôt l'ouvrage de dessinateurs, et non de graveurs, qui copiaient, contrefaisaient des œuvres connues : tableaux, miniatures, sculptures, broderies, tapisseries, gravures sur cuivre, ou qui combinaient divers éléments de ces mêmes modèles. Quand il s'agissait de graver des dessins aux traits simples, en fac-similé, l'opération était assez simple, et un bon tailleur de *molles* suffisait; mais quand le dessin devint compliqué, les connaissances artistiques et techniques du graveur demandèrent à être plus développées, car en certains cas le dessin à graver était indiqué avec des *tons* et non exprimé xylographiquement.

La technique difficultueuse, où le trait épargné n'entrait pas seul en jeu, est d'un usage courant en France à la fin du XV[e] siècle pour les livres d'Heures, dont la majeure partie des planches est traitée sur métal en relief et au burin. La gravure avec *ton*, durant le XVI[e] siècle, s'établit en Allemagne, mais particulièrement à Strasbourg et à Bâle dans les premières années du XVI[e] siècle avec Brant par Grüninger, et à Nuremberg par Schäuffelein dans le *Weisskuning*. Des Flandres, en somme, semble provenir cette technique complexe, s'étendant aussi aux Pays-Bas et à l'Italie, surtout à Venise où l'école de Mantegna utilisa le ton pour modeler en tailles diagonales.

Ces divers pays, sauf en quelques exceptions, ne gagnèrent pas à l'adoption d'une gravure d'interprétation libre, le bois de fil taillé au canif se prêtant peu à ce genre de travail.

La gravure sur bois avec tailles régulières employées pour traduire les tons gris (les tailles, chez Plantin, étaient écrites préalablement à la plume) n'aboutissant généralement qu'à donner aux bois une tonalité uniforme, il est tout naturel de voir l'Italie et les Flandres adopter le camaïeu, et apporter, mieux qu'en Allemagne, à l'art de la gravure, des tonalités inspirées de la fresque et de la peinture. La taille-douce, que plusieurs graveurs sur bois du XVI[e] siècle et aussi du XVII[e] siècle, ont voulu imiter, à de rares exceptions près ne put être atteinte, la matière se refusant encore à cette contrefaçon.

Jusqu'ici l'établissement d'un dessin préalable pour la gravure sur bois n'a guère fait l'objet de remarques spéciales. Ces remarques sont cependant de la plus grande importance puisqu'il s'agit des causes déterminantes de la technique. En principe, on peut dire que la facture d'une gravure sur bois dépend du style et de la gravure du mo-



dèle dessiné, et que l'on ne peut accorder une même part de talent au tailleur de bois, fût-il parfait, et à l'interprète savant de la forme et de l'effet rendus par des travaux appropriés. Ce cas est celui des graveurs au canif sur *bois de fil* auxquels sont dues de minutieuses gravures sur bois qui rivalisèrent avec le métal gravé par les orfèvres. Ces graveurs peuvent être mis à part et non confondus avec les *tailleurs de molles* et les *cartiers,* dont certes plusieurs furent d'habiles artisans, qui n'employèrent que le poirier de fil, mais non des artistes sachant dessiner. La *coupe* des bois gravés est toujours excellente au XIV[e] siècle, moins généralement bonne au cours du XV[e]; elle redevient plus habile que jamais au XVI[e] siècle, sans jamais oublier que l'œuvre d'art est non due au graveur mais au dessinateur. De toute manière, la meilleure école est celle du trait, des lignes écrites, donnant une expression schématique de l'œuvre originelle, tout comme un carton de vitrail.

Bon nombre de gravures anciennes, vulgaires d'aspect, intéressent plus l'iconographie que l'art lui-même, mais la maladresse et l'ignorance ne doivent pas se confondre avec la naïveté d'exécution sincère, et dont l'archaïsme et les gaucheries ont tant de charme. Et, bien que le dise M. Renouvier, « l'Histoire de l'art deviendrait impossible si on la débarrassait d'abord de ces images qui ne répondent à aucune idée plastique ou historique », nous sommes obligés de prendre notre bien où il se trouve. Souvent sous les apparences d'une mauvaise traduction on peut retrouver l'œuvre originelle disparue ainsi que les pratiques techniques.

Sans négliger les investigations historiques et diverses incursions nécessaires pour étayer notre exposé, et d'autre part curieux de toucher la réalité des manières employées, artistiques aussi bien que techniques, notre livre soulève un certain nombre de questions, résume aussi quelques aperçus. Nous espérons que notre travail sera utile et qu'il dégagera quelques voies suivies ou à suivre qui nous paraissent les meilleures.

La présentation des planches est reportée après chaque chapitre afin que les différentes phases de la gravure sur bois en soient plus saisissables et le texte d'autant allégé.

Le format du livre ne permettant pas de grandes planches nous ne donnons de celles-ci que des fragments et non des réductions d'ensembles. Nous désirons surtout donner des spécimens des styles et des factures plutôt qu'une série d'estampes. Rarement nous ferons usage de la réduction photographique d'un document, car nous trouvons que cette opération altère sensiblement l'aspect d'une gravure, en sèche les détails, en escamote la technique. Une grande planche, largement taillée et trop réduite par la photographie, acquiert une minutie de travail qui trompe complètement sur les qualités ou les défauts de l'original. Au point de vue iconographique, cette coutume est défendable; elle doit être proscrite au point de vue de la vérité artistique.

Chaque fois que nous avons été en mesure de le faire, nous imprimons sur les *planches originales,* ou, ce qui revient au même, sur les empreintes galvanoplastiques de ces planches, échappées un peu partout à la destruction des temps, et conservées dans les collections publiques et privées : celles-ci seront indiquées *pl. orig.*





Fig. 6 *bis.* — Bois du XVIIIe siècle. (Coll. Impr. nat. Paris); pl. orig.

APERÇUS PRÉLIMINAIRES

AVANT d'aborder l'histoire, même sommaire, de la gravure sur bois et l'évolution de ses techniques, touchons un instant à des questions qui, bien que secondaires pour notre étude, n'en sont pas moins importantes.

Répondant à des besoins réels, aux temps anciens du paganisme et du boudhisme, l'iconographie fut exclusivement religieuse, comme elle le fut aux temps de foi primitive et au XIIIe siècle, époque où s'épanouit un symbolisme régi par des lois immuables. L'œuvre d'art, alors, ne pouvait se mouvoir en dehors des dogmes acceptés et n'était pas abandonnée à la fantaisie individuelle. Cela explique l'unité iconographique de l'Europe au moyen âge et les répétitions constantes des mêmes thèmes. Il existait une théologie de l'art. « Cette science, dit M. Mâle (*L'art religieux du XIIIe siècle en France*), fut transmise par l'Église aux sculpteurs et aux peintres laïcs du XIIIe siècle, chargés de conserver religieusement les traditions sacrées, de sorte que l'art au moyen âge, même aux siècles où il fut le plus vivant, garde la grandeur hiératique de l'art primitif. » St Bonaventure avait spécifié certaines règles (1221-1274), dont l'artiste ne pouvait se départir, et en 1582, à Louvain, était encore édité le code portant le titre : « I. Molanus De historia S. S. Imaginum et pictorum ».

En France, le vieux symbolisme résista longtemps, dans le nord, les artistes n'oubliaient pas les modèles où se sont formés la « Bible des Pauvres » et le « Speculum », pendant que l'Italie, au XVe siècle, s'ouvrait à des lumières nouvelles. La France, qui eut le bel essor du XIIe, du XIIIe et même du XIVe siècle, pendant la guerre de Cent ans, reste stationnaire, elle qui avait tant prodigué à ses voisins. Et, au point de vue de l'Imagerie, dont les débuts coïncident avec un état politique fâcheux, le rôle de la France semble effacé; c'est la Bourgogne vassale, les Flandres et l'ouest du Rhin, c'est Cologne, Avignon, la Bohême, l'Italie qui évoluent.

Bien que religieux, l'art, dès la fin du XIVe siècle s'humanise cependant; il gagne en expression, mais bientôt perdra en moralité. L'iconographie commence alors à se présenter avec des sujets, des scènes, plutôt qu'elle ne traduira des idées abstraites. L'art du dessin deviendra plus pittoresque et réaliste, et l'image populaire naîtra.

La représentation des « « mystères » et les « méditations » sur la vie de Jésus-Christ, aident à cette évolution, et pour revivre, dans ces mystères, les souvenirs de l'Annonciation, de la Nativité, de l'Adoration des Bergers, de la Cène, de la Passion, de la descente de Croix, de la Résurrection, de l'As-

cension, etc., des scènes sont jouées et représentées « au naturel ». Les costumes des personnages se transforment aussi avec la mise en scène, et, à la convention romane succèdera la mode contemporaine.

L'art du théâtre demande des accessoires, ceux que mentionnent les textes seront *imaginés* par l'iconographie du xvᵉ siècle. Le fond du sujet portera un décor, un paysage au lieu des fonds or ou historiés des manuscrits romans.

En Europe, au xvᵉ siècle, l'art religieux bien qu'établi sur des idées communes, se révèle avec des différences sensibles d'un pays à l'autre, et la technique commence avec les styles à accuser des caractères spéciaux.

Selon les sensibilités régionales, la représentation dramatique contribue à orienter l'imagerie vers le pathétique, la tendresse, la douleur, l'amour; plus d'âme, et plus de souffrance aussi furent apportées à l'idée religieuse, et l'influence franciscaine, sous ce rapport, eut un rôle important.

Les thèmes que développaient les figurations théâtrales, mériteraient une étude comparative avec l'Image, réminiscence des « mystères ». En suivant M. Petit de Julleville et M. Bouchot, nous verrions, par exemple, « dans la vie d'un saint, tous les actes de son existence en une série de tableaux joints et soudés à la façon des vieilles figurations des mystères. Ceci se poursuivra jusque très tard dans le xviᵉ siècle, mais les dispositions en sont constantes aux xivᵉ et xvᵉ siècles. »

Le théâtre, qui a toujours influencé les arts plastiques, ne recherchait pas dans le costume des acteurs cette vérité historique que le goût de l'archéologie a développée de nos jours d'une façon excessive, ni dans la représentation du paysage la vraisemblance du milieu pour les scènes de la Passion. Les calvaires, les chemins de Croix se trouvaient partout en pays chrétiens, aux alentours des villes, et inaugurés après des cérémonies religieuses de grand apparat. Aussi peut-on probablement expliquer en partie ces compositions religieuses de la Vie du Christ par les nombreux chemins de Croix, Crucifixions, Calvaires où, dans le fond, figurent des villes européennes. L'artiste, semble-t-il, ne fit que s'inspirer de ce qu'il avait vu. Par conséquent, l'Imagerie religieuse en honneur à la fin du moyen âge, doit assez fidèlement refléter les mœurs religieuses de ce temps, où un réalisme puisé aux scènes vécues orienta l'art vers une voie nouvelle. Les textes à interpréter étaient précis et écrits en vers, et il en existe de nombreux manuscrits de diverses époques. Celui de Jean Michel, 1489-1490 est assez connu. En 1573, s'imprimaient encore des résumés des « mystères de la Passion », et édités avec gravures. Paris eut un théâtre permanent à partir de 1402; des scènes moralisées étaient jouées ainsi que le « Jeu des sept vertus et des sept péchés mortels » (à Tours, en 1390). Bien d'autres sujets analogues ont été plus ou moins traduits en images sur bois avec ou sans légende imprimée. Des programmes et affiches annonçaient les représentations, et le bois Protat, figurant une Crucifixion, probablement destinée, à cause de ses dimensions, à être imprimée sur toile, a pu servir de réclame dans ce but. L'annonce, l'affiche ont toujours existé, et Pompéi, pour sa part, en a laissé de nombreux exemples.

Quand le bois gravé fut employé conjointement à la typographie d'une façon constante, nous voyons paraître sur papier des programmes avec gravures pour Fêtes, Pardons, Cérémonies, Entrées joyeuses. A ces avis, à ces imageries officielles, si nous joignons les images particulières, protectrices, souvenirs de pélerinages, almanachs, horaires, etc., nous arrivons à une somme iconographique considérable surtout quand le papier, importé d'abord d'Orient, puis fabriqué en Europe, fut utilisé par les tailleurs d'images : l'image populaire était née.

Certes, les dévotions locales et les influences artistiques avec leurs pérégrinations les plus inattendues, ont décidé d'images où la genèse de leur style déroute le chercheur, et ainsi que le dit le Dʳ Kristeller, dans son livre : *Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten*, page 31 : « Beaucoup de ces œuvres (les gravures sur bois les plus anciennes connues et non classées) ont été créées dans les Pays-Bas, en France et en Italie; mais nos connaissances actuelles ne permettent pas d'en distinguer les caractères locaux. » En effet, le caractère de ces œuvres semble être le même, qu'on l'attribue au nord, au centre ou au midi. Une des principales raisons de cette simi-



litude est que ces images sont le plus souvent d'origine monastique, qu'elles sont inspirées à des sources communes.

L'art catholique au XIVᵉ siècle était encore universel et ses détenteurs étaient, pour un dernier temps, les grands propagateurs de la parole évangélique : les ordres prêcheurs, les ordres savants, les ordres artistes. Et les chefs d'ordre français bourguignons, clunisiens, cisterciens, bénédictins qui eurent de nombreuses filiales à l'est, dans la Suisse, le Tyrol, la Souabe, la Thuringe (fondées dans le même but, soumises aux mêmes règles et non seulement contrôlées par des inspections périodiques mais obligées tous les trois ans à l'envoi d'un abbé au chef d'ordre) ne pouvaient être que des inspirateurs autorisés s'ils n'étaient pas eux-mêmes les producteurs. A ces influences anciennes, dont les origines remontent au XIIᵉ siècle, l'art de France prévalut; au XIVᵉ siècle, un autre idéal artistique venu d'Italie, particulièrement à la suite de l'école Siennoise primitive, envahit la chrétienté : Prague, Salzbourg, Avignon, même Paris ; jusqu'à Cologne qui en ressentit les atteintes avec les Franciscains et les Dominicains qui y étaient descendus par le Rhin; de sorte que les monastères suivirent sans le savoir un même idéal artistique qui, au vieux fonds français, superposa l'art mystique et doux de l'école Siennoise.

A Cologne, où les œuvres seront plus flamandes qu'allemandes, l'art primitif du commencement du XIVᵉ siècle a une saveur spéciale (avant la phase de l'école de Wilhelm) où l'apport de l'Angleterre bénédictine semble assez probable.

Le rôle des monastères, pour la diffusion de l'imagerie et aussi pour la perfection des techniques, est plus réel qu'on ne le suppose. Nous savons combien, par l'image, la « Bible des Pauvres » et autres recueils analogues servirent la pénétration de la parole évangélique rendue plus intelligible par leurs paraphrases illustrées. Nous savons de même que les plus anciennes images ont été retrouvées dans les cloîtres, sans avancer pour cela qu'elles y ont été toutes confectionnées.

Au XIᵉ et au XIIᵉ siècle, dans le couvent de Tegernsee, en Haute-Bavière, les moines se signalent par leur excellente ciselure, l'orfèvrerie et la peinture des manuscrits. De ce couvent proviennent quelques pièces du XIVᵉ siècle conservées à Munich : entre autres une *Annonciation* et une *Nativité* au style archaïque; un *S. Quirinus;* un *Christ,* avec les armes d'une abbaye; un *Calvaire* provenant d'un manuscrit de 1412; un *S. Sébastien* de 1437, avec le T symbolique des Antonins; les dix *Commandements*, 1490, aux armes d'une abbaye.

A Saint-Gall, est conservé, à la bibliothèque de l'ancien couvent célèbre aussi par ses artistes, ses musiciens, ses ciseleurs, un précieux recueil de gravures toutes antérieures à l'année 1477. A la chartreuse de Buxheim fut retrouvé le *S. Christophe* de 1423. Au couvent de Mondsee, près d'Ishl (Autriche), nous voyons encore un *S. Benoît* avec le mot Monsee de la fin du XVᵉ siècle et *une Fuite en Égypte* ou *Repos de la sainte Famille.* Il semblerait que ce couvent de Mondsee ait occupé longtemps des graveurs : son nom se retrouve sur une suite de bois datés de 1516, 1519, 1520 avec les signatures A. B., F. B. A., A, S. W, sur des images de *S. Benoît*, *S. Romanus, S. Wolfrang* (voir : *die Graphischen Kunste*, fasc. 4. 1912).

De Kaisheim (Kaisersheim) près de Donauwerth, *S. Benoît,* patron du couvent, figure avec les armes du monastère. A Saint-Zénon, près Reichenall, non loin de Salzbourg, existaient des images retrouvées collées sur des couvertures de livres, et datant de 1410 environ : un *S. Sébastien* et une *Sᵗᵉ Dorothée.* D'Enns, près de Linz, semblent provenir quelques figures de saint Florian. De Nordlingen, en 1398, est cité un frère lai qui était : *incisor lignorum.* En Flandre, vers 1431, Guillaume



van Aspel, Chartreux de la chapelle de N.-D. d'Enghien, sous l'administration de Jean d'Arras, est qualifié, d'après les mémoires de l'Ordre, graveur sur bois aussi bien que relieur émérite. Un bénédictin de Mölk, vers 1420, serait aussi l'auteur de gravures.

En 1440, les « Frères de la Vie Commune » (ordre fondé par de Groote et dont Pomerius (nom latinisé de Bogaert) était abbé au couvent de Groenendael, forêt de Soignes près Bruxelles), introduits dans les Pays-Bas et dans une partie de l'Allemagne, s'adonnèrent à la fabrication de livres, d'images et de reliures; nul doute qu'ils n'aient gravé des planches ainsi que les fers pour gaufrer les cuirs. Des officines de cet ordre existèrent à Deventer, Zwolle, Gouda, Bois-le-Duc, Bruxelles, Louvain, Marienthal, (Margentheim vallis S. Mariæ, près de Mayence), et autres lieux, peut-être aussi à Cologne de 1470 à 1487. Louvain, en 1465, voit aussi les Augustins de Windesheimair imprimer des images. A Gouda, en 1496-1500, les « Colacie-Broderes » (frères conférenciers) possédaient une imprimerie. A la même date, le couvent de Béthanie, près Malines, se livre à la fabrication d'images.

L'une des œuvres les plus intéressantes réalisées dans un couvent, est le livre publié aux frais des empereurs Frédéric II et Maximilien I, et imprimé en 1492 par les soins des Cisterciens de Tzenna (Zinna, entre Wittenburg et Magdebourg). L'ouvrage est orné de bois décoratifs et d'un frontispice représentant la Vierge dans sa gloire, entourée d'empereurs et d'autres personnages (voir: Catalogue Rosenthal, 135, n° 1921).

Nous pourrions allonger la liste des couvents possesseurs et producteurs de livres et d'images, mais nous n'aurions garde d'oublier le moine Théophile et sa précieuse compilation du XIIIe siècle sur les *Divers Arts,* où il est question d'estampage, de gravure sur métal, etc. L'auteur ne mentionne pas la gravure sur bois, probablement pour cette raison que, n'ayant pas traité de la toile imprimée, il ne pouvait décrire les procédés de cette industrie, réservée aux peintres.

C'est particulièrement dans les couvents du Tyrol, de la Souabe, de la Bavière, de la Suisse, qu'ont longtemps été conservées les images religieuses qui maintenant enrichissent les cabinets de Munich et de Vienne. De France, il n'est que rarement cité d'images provenant des couvents français, bien que des collections curieuses y aient existé, ainsi le Recueil ignoré de la Bibliothèque de l'Institut (in-fol. N. 19), provenant de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, mais ne datant que du XVIe au XVIIe siècle.

Bien avant la fin du XIVe siècle, époque où apparaissent les premiers bois gravés, imprimés sur papier, les ouvrages littéraires et illustrés existaient nombreux, mais ils étaient entièrement manuscrits et enluminés, soit avec de vives couleurs, soit en deux teintes, soit simplement décorés à la plume : tels la « Bible moralisée », les « Tableaux bibliques », le « Miroir historial », « l'Évangéliaire », le « Passionnal », le « Psautier », le « Livre d'Heures », le « missel », etc. Ces ouvrages n'étaient que l'apanage des Riches de la Terre ou bien la propriété de monastères et utilisés pour l'édification des fidèles. Les gens de condition plus modeste, et cela jusqu'au milieu du XVe siècle, devaient se contenter d'un simple manuscrit qui, parfois, renfermait une image indépendante, même collée sur la garde du livre.

Les ouvrages les plus répandus furent la « Biblia pauperum », le « Speculum humanae salvationis », « l'Ars moriendi », l'« Apocalypsis Iohannis », « la Vita et passio Domini », « l'Ars memorandi », « le Canticum Canticorum », le « Defensum inviolatae Mariae Virginis », etc., à l'usage des clercs chargés de l'instruction religieuse et ainsi désignés au « Speculum » : « Propter pauperes predica-



tores hoc apponere curavi », et au « Dictionnarius pauperum » de 1498-1518 : « Insipit summula omnibus verbi seminatoribus pernecessaria ».

A ces livres d'instruction venaient se joindre des images de piété et d'édification, images contre la peste, représentant, au xvᵉ siècle, soit un Crucifix, un *S. Antoine,* une *Vierge abritant des fidèles,* sous son manteau, soit un *S. Roch* ou un *S. Sébastien.* Saint Christophe, dont l'image se retrouve souvent, préservait de la mort subite et protégeait les voyageurs. Ces gravures étaient collées sous les vêtements, dans l'intérieur des bagages, sur les gardes des livres, et ce mot « garde » employé encore en reliure, semble avoir eu une signification protectrice religieuse.

Parmi les petits livres, l' « Horologium » indiquait les prières à faire, et les « Mirabilia Romae », 1472-1476, servirent de guide aux pèlerins allemands de Rome. Des relations de voyage en Terre Sainte étaient aussi publiées : telles les « Pérégrinations » de Breydenbach (1488). Des encyclopédies comme la « Mer des Histoires » (1488-89), la « Chronique de Nuremberg » (1491) et bien d'autres publications analogues témoignent d'un désir toujours plus grand d'information. Puis, avec les besoins grandissants de littérature, les « Légendes », les « Fables », les textes des auteurs latins et grecs, sans compter les ouvrages religieux d'instruction ou de piété, les sommes et les calendriers, surtout les « Bibles », nous comptons, dès le début de l'imprimerie, une véritable bibliothèque, pouvant satisfaire à tous les besoins.

A cette période correspond l'usage de la gravure sur métal en relief pour les petits livres de piété et pour ceux qui sont illustrés de bois. Ces derniers débutèrent avec texte manuscrit (les livres xylo-chirographiques), puis bientôt avec texte xylographique taillé sur la même planche que l'image.

Souvent, les gravures, de petit format, des livres d'Heures, sont enluminées de couleurs gouachées afin d'imiter la miniature. Il est des exemplaires imprimés sur vélin et qui, ainsi maquillés, ont trompé plus d'un collectionneur. Les images populaires, généralement très sobres de factures, sont au contraire coloriées avec des couleurs transparentes où les rouges, les bleus, les jaunes, les violets dominent comme aux vitraux, et varient suivant les contrées : applications presque toujours défectueuses, hâtives.

Les images les plus anciennes sont imprimées en noir; mais dans la première partie du xvᵉ siècle, le bistre est employé (ainsi dans le Nord : Flandre et Hollande et aussi en Italie). Mais la formule xylographique ne prouve pas une antériorité absolue, car elle subsista malgré la solution typographique jusqu'à la fin du xvᵉ siècle.

Les premiers livres, imprimés au frotton, ne comportaient de texte et d'image que d'un côté de la feuille; ils sont alors dits anopistographiques, en opposition à opistographique, équivalant à imprimé des deux côtés de la feuille, usage constant pour les livres typographiques depuis Gutenberg. Avant l'évolution définitive, le texte était imprimé soit en bistre, soit en noir mat; parfois il se présentait noir avec image bistre sur la même page. Avec la typographie allemande, le noir brillant prévalut seul pour le texte, sauf les initiales rubriquées. Les premières éditions du « Speculum », de la « Bible des pauvres », de « l'Apocalypse » sont imprimées au frotton et en bistre. L'encre noire huileuse servit aussi bien à la confection de petits livres xylographiques qu'aux textes en caractères typographiques. Il est même une ancienne édition du « Speculum » où le texte xylographique est imprimé en bistre, et le texte de la page suivante composée en caractères mobiles et imprimés à l'encre noire.

Dans un opuscule sur les « armoiries de Charles le Téméraire », en 1468, à Bruges (Bibl. de l'Institut, nº 47, **, in-8º), l'auteur anonyme parle « d'uille de



linuys à faire l'imprimure », de cire dans l'encre d'impression. Il est dit aussi que l'on « pappinait le papier » et que « la myne de plomb servait à l'imprimure ».

Pour les livres primitifs à images, comme pour les feuilles volantes, les plus anciens spécimens portent des textes latins en caractères gothiques très bien formés et qui servirent de modèles à la typographie.

Les images et les livres avec texte latin sont de diverses origines : les spécimens les plus anciens venant des Pays-Bas, sont fortement influencés d'esprit français par la cour de Bourgogne. Puis viennent les textes hollandais avant les textes allemands. Les textes français sont rares au début; il existe quelques exemples d'images avec légende bilingue, française-flamande.

Pendant longtemps, en France, les légendes latines prévalurent, ce qui est naturel dans un pays de culture latine. Pour les autres pays, l'abandon progressif du latin indique des velléités de particularisme et d'indépendance vis-à-vis de Rome, aussi bien qu'il résulte des besoins réels de la vie. (Le latin avait été imposé par Charlemagne dans son empire.)

Les textes latins xylographiques portent aussi à penser qu'ils furent exécutés par les ordres religieux ou sous le contrôle de l'autorité ecclésiastique. Les couvents possédaient tous des copistes, des rubricateurs, des enlumineurs, et au xve siècle l'écriture, employée pour les textes accompagnant les bois gravés, est gothique, de style divers selon le pays. L'onciale, rarement relevée sur les bois gravés, est une indication d'ancienneté (fin xive siècle). (Les anciennes peintures du xive siècle, dans toute la chrétienté, portent des légendes en écriture romane ou onciale, aussi bien à Cologne, qu'à Rome et à Paris.)

Quant aux chiffres inscrits sur les gravures et les livres, ils sont généralement en romain jusqu'au commencement du xvie. A cette époque, les chiffres arabes sont d'un usage courant, et la forme de quelques-uns diffère du xve au xvie siècle.

Les exemples donnés dans les manuels de paléographie, publiés avant 1915, ne donnent, jusqu'à l'année 1500, le chiffre 4 que d'une seule manière : ꝝ, ne reconnaissant la forme 4 que comme contemporaine du xvie siècle.

Nous avons relevé pour le chiffre 4, pour nous important à cause du millésime qu'il représente, sur des pièces du xve siècle, la forme 4 et non ꝝ :

1° Sur une gravure du « Boccace » de Zainer à Ulm; planche *Argia Polinitas* : 1473.

2° Dans un calendrier allemand (coll. Weigel) : 1478.

3° Sur une image : der Rosenkraus mit der Jahrzall : 1485.

4° Sur un Calendarium : 1475 (Xylogr. de la B. N., réserve).

5° En marge d'une gravure : 1492 (à la Bibl. de Bâle).

Dürer a de plus signé une eau-forte : 1491 (femme nue), et une peinture : 1499 (portrait de Hans Tucher).

Parfois le 5, ancienne manière, peut se confondre avec le 4, toutefois le ꝝ est bouclé tandis que le 5 se rapproche du zig-zag.

Un incunable, gravé sur métal en relief, et publié ici (fig. 18) (musée du Louvre) représentant *saint Paul et saint Jean*, porte dans des banderoles un millésime ainsi écrit : 1423.

Cette date passe pour être fausse à cause de la forme du 4, presque aiguë, et prétendue prématurée.

Cependant, si examinant attentivement ce chiffre, on le compare à ceux que j'ai relevés, aussi bien qu'à ceux donnés en exemple dans les manuels de Paléographie, on arrive à conclure qu'ils ont tous, anciens ou nouveaux, la même forme initiale; ils sont simplement plus ou moins bouclés, plus ou moins ronds ou anguleux, plus ou moins droits ou penchés. Cette inclinaison seule semble en modifier le caractère. L'observation est, du reste, conforme à celle que fait le chanoine

Reusens à ce sujet : « Nous ferons observer, dit-il, que les chiffres, c'est-à-dire les figures dont on se sert pour exprimer les nombres, sont tantôt droits, tantôt plus ou moins inclinés, quelquefois même totalement renversés. » (Éléments de Paléographie, p. 153.)

Le chiffre 4 de 1423 est absolument semblable à ceux en usage au commencement du XIVe siècle; il a la boucle penchée à gauche, ce qui est très caractéristique. Le 3 est aussi normal pour l'époque.

Dans un récent livre de M. S. F. Hill : *The development of Arabic numerals in Europe* (1915), nous trouvons la confirmation, nombreuses fois renouvelée, de l'usage du 4 aigu (4) dans le cours du XVe siècle et même au cours du XIVe siècle.

En Angleterre, le 4 aigu est d'usage exceptionnel, mais il est moins rare en Allemagne. En Italie, au XVe siècle, sur 17 exemples, 10 sont en 4 aigu; sur les peintures, 1374 à 1488, 8 exemples sur 10 sont aigus; pour la majolique, du milieu du XVe siècle à 1524, 6 exemples sur 6 sont aigus; dans la médaille, 2 exemples seulement sur 17 sont en boucle, de 1390 à 1497; dans les livres, tous les exemples fournis sont aigus; en inscription lapidaire, de 1384 à 1498, 33 exemples sur 38 sont aigus. Les inscriptions de Rhodes ne comportent qu'un type en boucle sur 9 exemples. C'est dans le bassin de la Méditerranée que le 4 aigu a été le plus anciennement et le plus fréquemment employé, plus ou moins adouci à la pointe supérieure.

***

Bien avant et pendant la période où il fut coutume de graver sur bois, en vue des images sur papier, des planches ont été confectionnées en relief sur métal, non exécutées en vue de l'impression, et, sous le frotton ou la presse typographique, elles produisirent des images parfaites. De même, des ciselures en creux passées sous une presse en taille-douce fournirent des épreuves excellentes.

Tantôt ces plaques de métal gravé ont fait partie d'un ensemble décoratif métallique, tantôt elles servirent de plats de reliure, de Paix, d'Icones, de motifs accessoires, de bijoux, d'ornements de harnais, etc. Ces motifs divers sont souvent obtenus par *estampage* sur plaque métallique mince. L'*estampe* a donc existé avant l'usage du papier, et le sens de ce mot qui, en somme, désigne l'estampage destiné à l'*empreinture*, en général depuis la fin du XIVe siècle, semble convenir davantage à l'estampage sur papier.

Tous ces exemples prouvent que la gravure sur métal susceptible d'être multipliée par l'impression, a existé de tous temps; les *subjectiles* et aussi les moyens d'impression n'ont pas tant fait défaut qu'on se l'imagine. Nous retrouvons aussi des impressions sur étoffes diverses remontant au IVe siècle de l'Égypte Copte, du VIe au VIIIe siècle, et du XIIIe au XVIIIe siècle. Le Dr Forrer donne dans ses ouvrages des spécimens de tissus aux figures les plus variées, imprimés sur « formes » de bois. L'expression moderne dite « à la planche » employée pour les étoffes imprimées, a rapport à la même technique que celle pratiquée par les « peintres à la forme » des XIIIe et XIVe siècles. L'usage du papier n'a fait que développer une coutume, réservée à la toile et au vélin, et déjà ancienne de l'industrieuse humanité.

Les premiers essais d'impression sur les livres se bornent tout d'abord à l'établissement de lettres initiales; des manuscrits du Xe et du XIIIe siècles en offrent quelques exemples. Il est même possible que le « Codex Argenteus » d'Upsal (Evangéliaire traduit en mœso-gothique aux Ve et VIe siècles), possédât quelques capitales estampées à chaud.

Un manuscrit des « Evangiles », de la bibliothèque de Vérone, possède, dit M. Robert Curzon, des lettres capitales estampées à la main. Dans quelques lettres, le vélin a été percé ou coupé par les arêtes trop vives d'un corps métallique. En outre, certaines initiales paraissent comme imprimées à chaud et brûlées; d'autres,



par suite d'une application instable et inégale de la planche gravée, sont brouillées à l'impression. Ce procédé de « chirotypographie » se retrouve encore employé pour une Bible du xe siècle, de la bibliothèque Barberini, à Rome.

Près de Laon, de l'abbaye cistercienne de Vauclerc, proviennent des manuscrits du xiie siècle (Bibl. de Laon) où les initiales furent imprimées à l'aide de lettres métalliques, ou en bois. Deux lettres, V et D, dit M. Fleury, sont obtenues directement par l'approche d'un caractère gravé à l'envers et en relief comme les caractères d'imprimerie. « L'œil, dit-il, est vivement attiré par les creux de la lettre sur le parchemin, et le doigt complète la démonstration, par la sensation de cette profondeur, perceptible par deux sens, la vue et le toucher. »

Aux xiie et xiiie siècles, du reste, les scribes, dans les couvents, employaient couramment des lettres à tiges qui, enduites de matière colorante, étaient usitées pour les initiales à rubriquer, ainsi que le dit le savant italien Raqueno en 1810.

Quant aux estampages à chaud sur parchemin ou sur papier, ils ne purent surpendre, surtout s'il a été fait usage de blocs en métal gravé. Ces blocs qu'employaient les relieurs, et à chaud, pour estamper les cuirs, ont pu servir de la même manière sur le parchemin ou le papier, laissant une empreinte légèrement roussie, inaltérable, de teinte bistre, couleur que nous retrouvons employée à l'eau sur de nombreux incunables.

A côté du procédé de l'*estampage* au cachet chauffé ou encré, on usait de l'*estampillage* en patron. Le moine Frowin est cité au xiie siècle, à Einsiedeln, comme l'ayant pratiqué avec un patron découpé dans une mince feuille de métal ou de parchemin qui, ainsi ajourée, permettait au calligraphe une mise en place rapide et exacte de la lettre initiale à enluminer.

Les jeux de cartes étaient enluminés de la même manière par les cartiers et les dominotiers. Les cartes, du reste, quand elles furent gravées sur bois (en Allemagne, elles furent plutôt gravées sur métal en creux, dès le xve siècle) apportèrent un travail important aux *tailleurs de molles,* auteurs des estampes populaires et des images de sainteté.

La gravure sur bois rendit populaires les jeux imprimés sur papier, et leur confection dénote une technique très rudimentaire; le dessin en est barbare. Les figures sont inspirées des *Preux* et *Preuses,* que l'imagerie vulgaire a longtemps célébrés. Des cartes à jouer se virent en Allemagne vers 1329, en Flandre et à Viterbe, 1379; en France, 1338. En Italie, les cartes existaient depuis 1299, et en 1441, le Sénat de Venise prohibe, au profit des cartiers vénitiens, l'importation des cartes allemandes gravées sur métal. Des interdictions formelles dues au clergé eurent lieu dans tous les pays au cours du xive siècle. Lyon, en 1444, possède des cartiers, entre autres Joannes Boys, « tailleur de molles de cartes », plus tard, Perrier, « fayseur de molles de cartes ». A Toulouse, en 1466, est fondée la corporation des cartiers ou « paypiers ». A Nuremberg, en 1428, pratiquait H. Pomer, en 1400, et à Ulm, 1402, 1403, 1406, il est question de cartiers.

Les Arabes détenteurs (ainsi que le dit le moine Théophile) des techniques qu'ils tenaient de l'Asie, en ont été les grands intermédiaires, commercialement par les foires plutôt que par les pèlerinages en Terre Sainte ou par les Croisades.

Si, d'autre part, les marchandises orientales arrivaient par le canal de Venise, d'Amalfi, de Gênes, et même de ports des Pays-Bas, alimentant l'Europe jusqu'au delà d'Augsbourg, les villes de la Hanse, par la Baltique, s'approvisionnaient aussi aux caravanes de Novgorod, venues de Perse, d'Arménie et de Byzance.

Nous savons combien les Arméniens furent nombreux aux Pays-Bas, particulièrement au XVIe siècle, où ils y eurent un évêque en propre. Aussi peut-on penser qu'ils peuvent avoir été pour quelque chose dans les débuts de la xylographie hollandaise qui a passé pour être la plus ancienne de l'Occident. Les rapports entre l'Arménie et la Perse, pays qui ont connu les caractères mobiles en bois, sont à invoquer en cette occasion. Si nous poursuivons vers l'Extrême-Orient, la filière se rattache. Sous la dynastie des Song (900-1273), le placard tabellaire atteint à une grande perfection, et, encore au XIVe siècle, une réimpression du livre sacré, le *tripitaka*, était faite avec les caractères du Xe siècle, gravés sur plus de 6.000 planches. La bibliothèque de Tokio conserve encore des bois gravés du XIe et du XIIe siècles.

Plus tard, de 1317 à 1324, et en 1361, les Coréens impriment des livres boudhiques, et en 1371 la fonderie de bronze de Heungh-teck fabrique des caractères fondus qui servent au traité composé par le bonze Paik-Sun. En 1488, le caractère mobile y est utilisé, et jusqu'en 1544, en Corée, il est mentionné douze décrets royaux relatifs à la fonte des caractères mobiles. Cette manière disparaît pour laisser place à l'ancien usage des placards tabellaires xylographiques, plus pratique pour écrire une langue qui compte un nombre si important de signes différents. De nouveau, en 1770, les Coréens reprennent le caractère métallique, plutôt en plomb et en étain.

Parmi les missions organisées en Asie pour l'étude des monuments chinois, la mission Chavannes nous a apporté des documents des plus remarquables sur l'estampage dans la Chine septentrionale, et qui, bien qu'exécutés sur pierre, n'en constituent pas moins un chapitre intéressant de la reproduction des images et des textes. Il s'agit des stèles et autres monuments gravés en creux et sur lesquels des estampes sur papier ont été tirés à toutes les époques (fig. 8-9).

Le procédé employé consiste à appliquer, sur la pierre sculptée et mouillée, une feuille de papier et de tasser cette feuille sur la gravure, à l'aide d'une brosse, afin de faire pénétrer le papier dans les creux. Cette opération terminée, le papier est tamponné à la surface avec de l'encre, laquelle ne marque que sur les parties en relief. Ainsi ont été obtenues des épreuves où le dessin est exprimé en blanc sur noir. Le style et la délicatesse de ces œuvres montrent l'art chinois sous le jour le plus favorable, vivant, pittoresque, élégant, bien supérieur aux œuvres japonaises anciennes, et pouvant sinon s'apparenter, du moins entrer en comparaison avec certaines productions de l'art grec. Les gravures ou sculptures plates les plus reculées sont du IIe siècle après J.-C., et de 523, 525, 535; les plus récentes sont de 1873. L'*ishisuri* japonais est l'application au bois du procédé sur pierre.

Le style de ces gravures est absolument le même que celui des estampes gravées sur bois; leur délicatesse, leur subtilité de trait sont telles que les estampages provenant de prototypes inconnus paraissent avoir été obtenus sur des bois. Il existait, du reste, des bois chinois gravés au Xe siècle, ainsi celui qui représente *manjuçri* et dont l'épreuve est possédée par M. Pelliot. (Voir pl. LXII, des Archives de l'Asie orientale : article « A propos du *Keng tché t'ou*) » (fig. 11).

Quant aux placards tabellaires, à texte gravé, les plus anciens connus sont chinois, de 581 à 593 de notre ère. Tout porte donc à croire que le procédé de l'estampage sur pierre, en Chine, a conjointement été utilisé avec celui de la planche gravée; l'un, direct, donne un résultat négatif blanc sur noir, sans inversion, l'autre un résultat positif noir sur blanc, mais avec inversion préalable du dessin sur la planche. Il y a parfois dérogation à ces principes, assure M. Pelliot. Il arrive, dit-il, « que si on grave une inscription ou une scène sur bois en creux, à la manière de la pierre, c'est par économie et quelquefois par fraude. Mais le contraire ne se produit pas ».

Quant à la gravure sur bois japonaise, telle que nous la connaissons, les plus anciens spécimens ne datent pas avant la fin au XVIe siècle, au plus tôt. Il est certain



aussi qu'au Centre-Asie, la gravure sur bois a été employée plus anciennement pour obtenir des images imprimées.

Du xe siècle, nous est parvenue un *bois original* boudhique, de petit format, que nous reproduisons, et dont nous avons une empreinte sur la planche de saule, et que conserve le musée du Louvre, Salles Pelliot (fig. 12).

Ce bois gravé, provenant du Douldour-Aqour, à l'ouest du Koutchan, au Turkestan chinois (800 à 900 de notre ère), est le plus ancien connu, et nous en devons la découverte à M. P. Pelliot qui a si heureusement exploré le Turkestan chinois. De la même époque (xe siècle), il existe un texte du Coran imprimé par les Arabes.

Une autre gravure, mais l'épreuve seulement — provenant de la mission Pelliot— montre une divinité boudhique entourée d'autres divinités « Boudha aux cent bras », et retrouvée dans une grotte qui était fermée depuis l'an 1035. La composition est particulièrement décorative, et la gravure d'une technique parfaite (fig. 10).

De la même exploration d'une grotte située au pays du Ts'ien-fo-toug, de Touan-Louang (Kan-Sou occidental), M. Pelliot a rapporté tout un lot de mots mobiles, gravés sur bois, d'un côté ou des deux côtés du bloc, en langue turque ouïgour, et datant approximativement de 1400 de notre ère (fig. 14).

Les Ouïgours possédèrent de temps immémorial des caractères particuliers et une littérature remarquable. Et ainsi que le dit M. de Guignes au xviie siècle, dans son *Histoire des Huns* (l. VII), « les Ouïgours (Igours, Oïgours) ancien peuple tartare, ont de tout temps été célèbres dans la Tartarie. Ils ont cultivé les sciences et les arts, si bien que les autres Tartares leur ont pris leurs lettres et leur alphabet : ils écrivent comme les Chinois, de haut en bas et ont été les premiers à se servir de la gravure sur bois pour imprimer ».

(Voir, aussi, Notice d'un manuscrit turc en caractères Ouïgours, par Amédée Jaubert : *Journal Asiatique*, 1835.)



Fig. 7. — Gravure sur ardoise, fin xve siècle. (St-Martial de Limoges; pl. orig.)





Fig. 8. — Estampage chinois d'un original paraissant gravé sur bois. (Chavannes.)

Fig. 9. — Estampage chinois d'une gravure sur pierre, de vers 525 A. D. (Chavannes.)

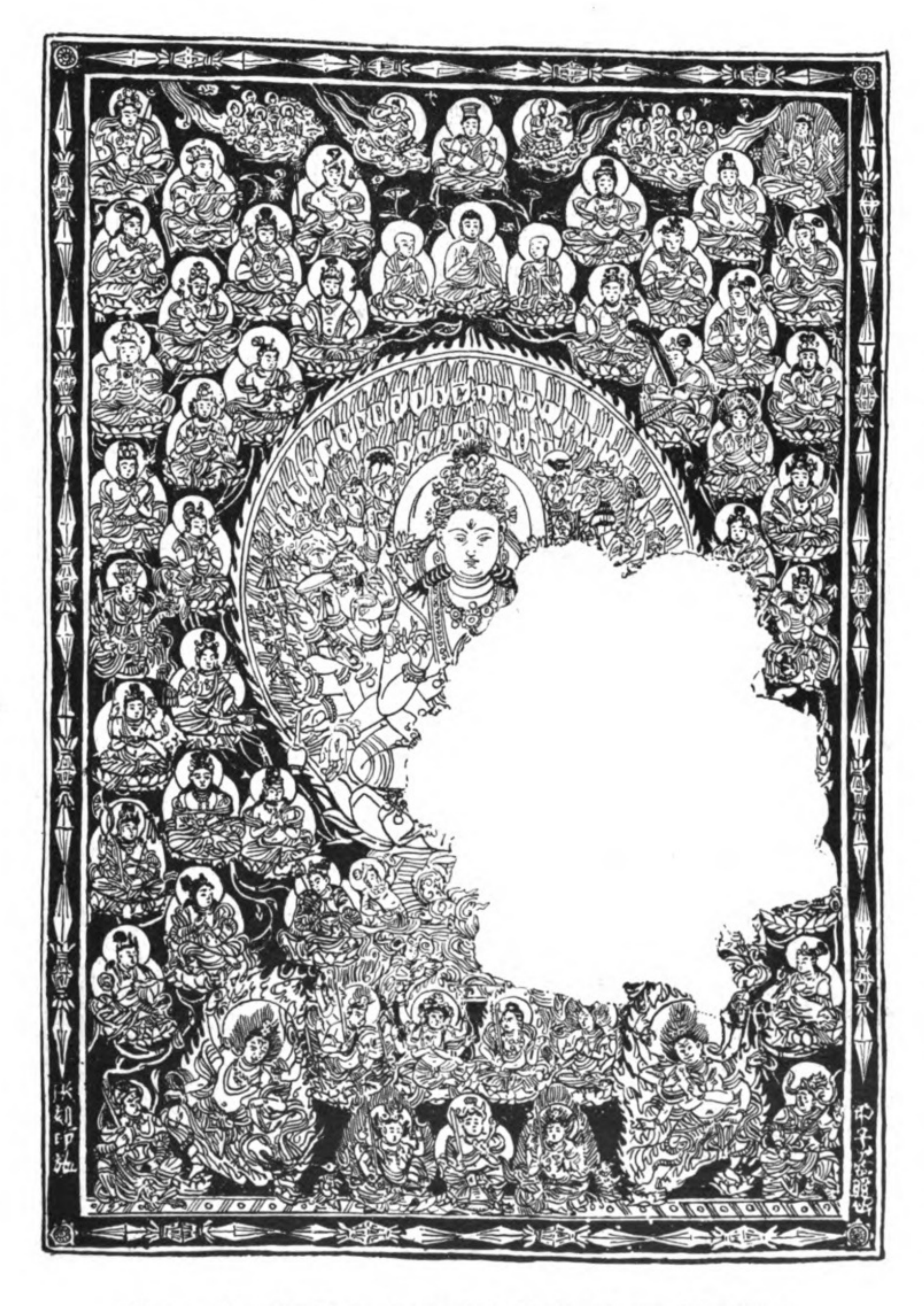


Fig. 10. — Image boudhique; vers 900 A. D. (Musée du Louvre, Salles Pelliot.)

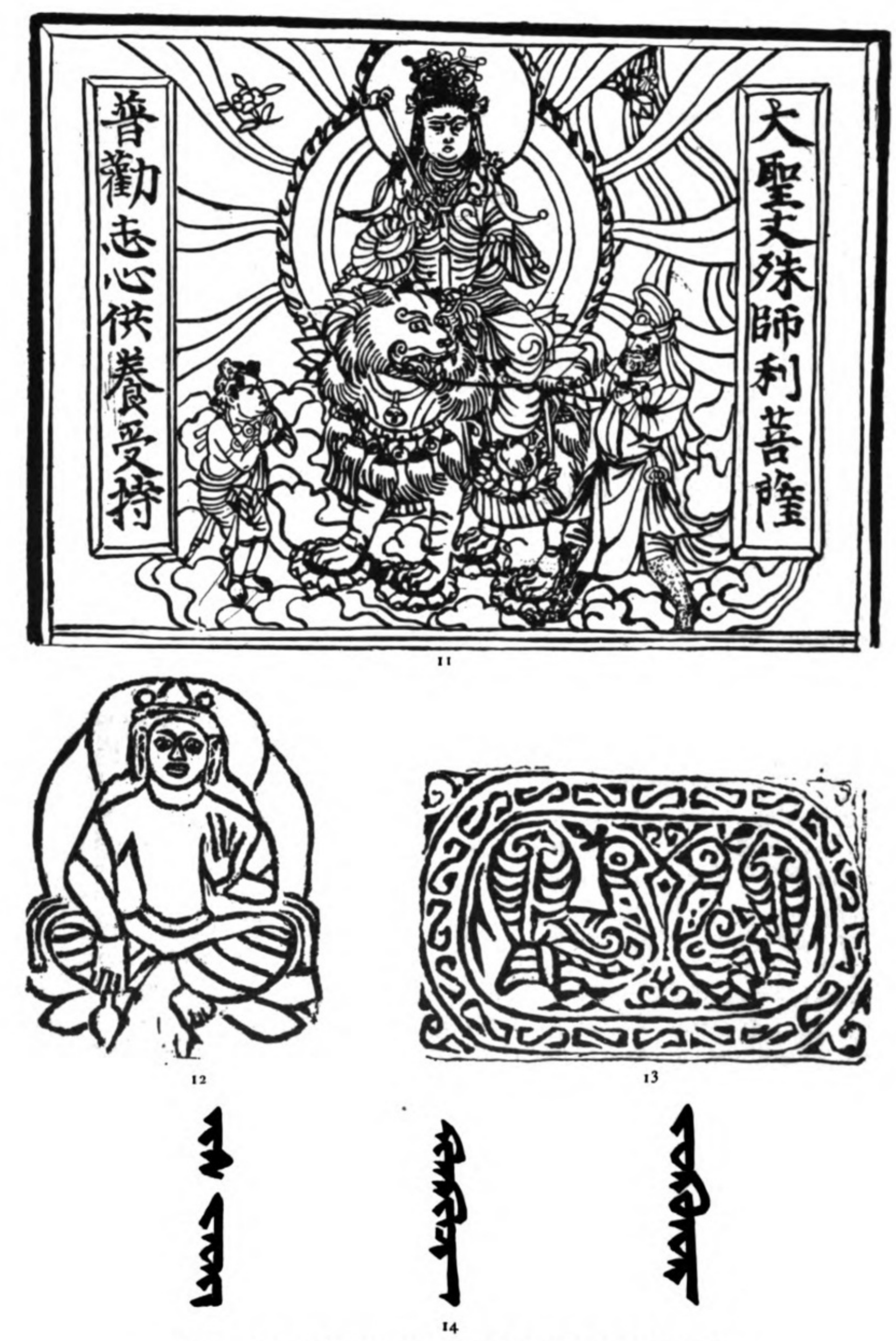


Fig. 11. — Mañ juçri; image chinoise du xe siècle A. D.; d'apr. Pelliot.
Fig. 12. — Bois boudhique du xe siècle A. D. (pl. orig. au Louvre. Salles Pelliot).
Fig. 13. — Bois gravé pour tissus d'Achmin. (Egypte copte vers le vi^e siècle; d'apr. Forrer.)
Fig. 14. — Mots mobiles en turc Ouïgour, fin xive siècle. (Coll. Pelliot, pl. orig.)



Fig. 15. — Toile imprimée, de Sion. (Musée de Bâle, commencement du XIVe siècle; fragment.)



Fig. 16. — Toile imprimée, région de Strasbourg ou de Cologne; commencement du XVe siècle, d'apr. Forrer.



Fig. 16 *bis*. — Copie du XIX[e] siècle, pl. orig. (Coll. Maylander.)

CHAPITRE I

LES TECHNIQUES ANCIENNES

§ I. LA GRAVURE SUR BOIS DE FIL

Le texte le plus ancien, croyons-nous, où il soit question de bois gravés se trouve dans le traité de Cennino Cennini : *Libro dell' arte o trattato della pittura*, écrit vers 1437 et où il est dit, au passage relatif à l'impression sur étoffe, que le poirier et le noyer servaient à établir les formes nécessaires à l'impression de dessins gravés : « Quando vuoi depignere il tuo pannelino une quantita di sei o di venti braccia, awolgilo tutto, e metti la testa del detto panno in sul detto telaio ; a abbi una tavola di noce o di pero, per che sia di legnama ben forte, e sia di spagio come sarebbe una prieta cotta o vero mattone : la quale tavoletta sia designata e cavata una grossa corda; nelle quale, mole essere designato d'ogni ragioni drappo di seta che moi, o di foglia o d'animali... »

Pline, dans son Histoire naturelle, 35[e] livre, *De vestium pictura,* ne parle pas du bois gravé mais de teinture sur tissus chez les Égyptiens, obtenue par un procédé qui ne peut être que celui dit « de réserve », utilisé pour les *indiennes;* c'est-à-dire que les parties non destinées à être colorées étaient enduites d'une substance qui empêchait les parties réservées de *prendre* la teinte; et c'est ainsi que se présentent des vêtements de lin, historiés, où le dessin exprimé est le fond même de l'étoffe. Mais, à côté de ce système peu expéditif, l'emploi de planches gravées a existé, et des étoffes imprimées par les Coptes au V[e] et au VI[e] siècle, en Égypte, montrent des spécimens les plus curieux pour l'Histoire de la gravure sur bois (fig. 7). (Étoffes de Achmin, l'ancienne Panopolis, dans la Haute-Égypte et à Sakkrarah.)

Il existe au musée de Nuremberg des bois gravés de cette époque, ayant servi à estamper des étoffes coptes. On ne sait au juste comment l'industrie de la toile imprimée, imitant les brocarts et les étoffes lamées d'or et d'argent, a été établie en Europe; tout porte à croire que les relations de l'Orient avec l'Occident, les pèlerinages en Terre Sainte, les croisades ainsi que les rapports commerciaux et surtout l'introduction en Occident du monachisme égyptien, suffiraient à expliquer une application



qui était en usage dans nos pays dès l'époque romane, peut-être même carlovingienne.

L'art d'imprimer les tissus était, en principe, dépendant de l'art de peindre, et à Vienne, en Autriche, en 1450, « graver les modèles destinés à l'impression des bannières et des drapeaux était un travail attribué aux peintres ». (Forrer : *Les imprimeurs de tissus,* p. 33.) En Italie, il en fut de même, car Cennino Cennini parle de la gravure sur bois à l'occasion des étoffes colorées et exécutée par les peintres. Les *formes* gravées n'étaient qu'un adjuvant, un moyen pratique et sûr de report d'un même sujet, plus facile à l'usage que l'enluminure au patron.

A Venise, c'est aussi dans « le livre des Peintres » qu'il est question de l'édit de 1441, interdisant comme mesure de protection commerciale « l'importation des cartes à jouer et les images peintes ou imprimées soit sur papier, soit sur toile de lin ».

En Flandre, « le printer », dont il est souvent question, n'est au début qu'un *imprimeur* d'étoffes, un imprimeur à « la forme » de bois. Louvain a possédé un grand nombre de ces ateliers corporatifs au XIV[e] siècle et au XV[e] siècle. C'est là probablement que se sont formés les « tailleurs de molles » qui ont gravé les premiers bois bourguignons-flamands, entres autres le sculpteur Jacques de Baezre dont il est question dans un inventaire de Charles le Téméraire, et auteur de « *tables de bois entaillées d'images* ». Les imprimeurs de tissus furent donc les premiers imprimeurs sur papier et qui, eux aussi, furent appelés « printer » même quand ils devinrent typographes.

Tous ces procédés de fabrication ont été plus ou moins transmis aux corporations par les couvents qui, avant le XIV[e] siècle, détenaient les secrets des arts appliqués. Une recette, donnée par Forrer, fut trouvée dans le couvent des religieuses de Sainte-Catherine de Nuremberg (XV[e] siècle), et indique la manière de fabriquer les imitations sur toiles, les brocarts d'or et d'argent, où certainement la « forme gravée » était employée. « L'étoffe était imprimée avec un liquide gluant sur lequel venait s'appliquer l'or et l'argent, l'application une fois sèche, était brossée légèrement afin de détacher les parties non fixées. » (Forrer, p. 36.)

Parmi les plus beaux spécimens anciens d'impression sur étoffe, il convient de citer la toile de Sion (au musée de Bâle) représentant des sujets de l'histoire d'Œdipe, et de fabrication du nord-italien; l'antependium du Tyrol; la couverture du lutrin d'Innichem; la chasuble du Val d'Aoste; la Vierge, Sainte Anne et les anges, de la collection Forrer, du pays de Cologne ou d'Alsace (fig. 15 et 16).

Il ressort donc d'une manière certaine que les premiers bois gravés ont servi à l'impression des étoffes, et que l'usage s'en établit pour l'imagerie, le jour où un nouveau subjectile, s'adjoignant au vélin, le papier fut d'un usage définitif en Occident.

Ce n'est qu'au milieu du XV[e] siècle que le bois gravé commence à sortir du domaine absolu du « peintre à la forme » pour devenir l'industrie des éditeurs d'images et de livres xylographiques à coloriages divers, travaux qui, alors, avaient des velléités d'imiter les miniatures et pour lesquels les couvents jouèrent le rôle principal.

Le scribe, l'enlumineur virent alors leur clientèle s'étendre à mesure que se publiaient les beaux livres chiro-xylographiques ou complètement xylographiques,



dont beaucoup de spécimens nous sont restés. Les corporations de « printer » étaient, en Flandre, si nombreuses, qu'il n'est pas étonnant que ce pays ait produit les premiers livres xylographiques les plus parfaits.

Ce n'est pas seulement en Flandre, mais en Allemagne, mais en France, qu'il y eut des corporations de tailleurs de bois : Augsburg, Ulm, puis Nuremberg eurent les leurs.

A Venise, au milieu du xve siècle, il en fut de même, et à Lyon, dès 1444, il est question dans les *nommées* (registres où étaient indiqués les noms des contribuables ainsi que l'état de leur fortune) de « tailleurs de molles », « de cartiers » dont les corporations étaient florissantes. Ces « faiseurs de cartes » étaient aussi les vitriers de l'époque : ils garnissaient de « papiers engraissez d'huile » les châssis des fenêtres; ainsi Guillaume de Bierce, en 1531. (Rondot, p. 11.) A Lyon encore, nous voyons le dessinateur sur bois tenir de l'enlumineur, et Pierre Bonté, cet « enlumineur de livres », 1458 à 1499, cet « escrivain de forme », n'est autre que le dessinateur en question, celui qui *calligraphiait* aussi bien le texte que les « histoires » qu'un « tailleur de molles » ou de « formes » *épargnait* ensuite. Du reste, à Lyon également, il y eut au xive siècle des « scriptores formæ », des « escrivanz de formes ». (Rondot, p. 231.) Nous voyons donc ainsi, du nord au sud et du xive au xve siècle, « le peintre à la forme » et l' « écrivain de formes » concourir tous deux, l'un pour l'estampage sur toile et sur grand papier, l'autre pour le livre, l'exécution des dessins sur bois destinés à la gravure.

La question préliminaire de la mise sur bois d'un dessin ainsi éclaircie, rappelons que, en Europe, aux xive et xve siècles, la gravure en épargne a été pratiquée selon deux manières différentes : sur bois de fil, au canif, sur métal, au burin ; la faculté de graver sur bois de bout étant devenue particulière surtout depuis le xixe siècle.

La gravure sur bois est établie sur deux bases : 1° Réserve d'un trait en relief sur une surface plane et élimination progressive de la matière inutile : 2° expression en creux des blancs indiqués sur une surface plane. Le travail du bois gravé est donc négatif, à l'inverse de la gravure sur cuivre en creux qui est affirmative dans ses noirs, tandis que la gravure sur bois affirme les blancs et épargne les parties noires : de là le nom de *taille d'épargne* donné à la gravure sur bois, en opposition à l'*entaille douce* avec laquelle le trait noir est exprimé en creux.

Par gravure sur bois de fil on doit entendre une gravure exécutée sur des planches débitées selon le sens du fil du bois (ainsi une planchette, une table) ce bois étant du noyer, du cerisier, du merisier, mais ordinairement du cormier, surtout du poirier pour les grandes planches et du buis tendre pour les petites gravures à facture délicate.

Le poirier se conservait souvent mal, se mangeait des vers, aussi voit-on à Bruges, en 1468 un certain « Pierre de Romme paié pour avoir fait boulir les ymages de bois servans au dit tableau (Armoiries de Charles le Téméraire) afin de ne se fendre ni pourrir... »

En 1391, à Cambrai, dans un inventaire, il est question d'une *Annonciation entaillée* prisée 13 sols, et d'un prix de 30 sols versé à Jean Cruspondère de Saint-Omer « profectura ymaginum lignorum », puis de deux livres en papier de légendes de saints et d'expositions d'Évangiles...



Quand la surface du bois offrait trop de veines visibles, elle était légèrement blanchie ainsi qu'on peut s'en rendre compte au museum de Bâle sur les bois dessinés à la plume (1494), non gravés, et attribués à Dürer. Parfois même, un dessin sur papier transparent ou rendu tel par une friction huileuse, était appliqué à l'envers sur la planche après qu'on avait pris soin de l'*écrire* avec netteté, afin que le graveur n'ait plus qu'à l'épargner trait pour trait.

Pour obtenir ce résultat, le graveur se servait d'une pointe à graver, sorte de canif taillé en biseau, et qu'il tenait comme une plume (fig. 177-178), incisant le bois extérieurement au trait dessiné. Cette *coupe* constitue une première opération. La seconde consiste à dégager le trait par la *recoupe* prise un peu de biais et qui fait sauter le bois en isolant complètement le trait. Quand le dessin est ainsi gravé, une petite gouge, ou un ciseau légèrement recourbé comme le bute-avant, est utilisée pour le champlevage qui se termine à la gouge et au maillet dans les parties blanches les plus larges; ces dernières parties creusées davantage pour éviter que le tampon encré ne vienne toucher les fonds.

Au sujet de la gravure au canif, voici ce que dit l'Allemand Hans Spach, dans des vers placés au bas d'une gravure sur bois de l'ouvrage de Jost Amman, imprimé en 1568, et représentant un graveur : « Je suis un bon graveur sur bois, et je coupe si bien avec un canif tout trait sur mes blocs que, quand ils sont imprimés sur une feuille de papier blanc, vous voyez clairement les propres formes que l'artiste a tracées, son dessin, qu'il soit grossier ou fin, exactement rendu trait pour trait. » (*Livre des métiers : Beschreibung aller Stände 1568.*)

L'opération du tirage était très simple, et la manière n'a guère changé de nos jours pour les épreuves à la main.

Le papier ayant été humecté — excellente préparation négligée de nos jours, — le bois était encré à l'aide d'une brosse ou tampon chargé d'encre, puis le papier posé sur la planche était frictionné au dos avec le *frotton* plus ou moins fortement selon la *valeur* à obtenir. Un rouleau molletonneux pouvait servir au même usage, et Papillon l'utilisa. Quant au *frotton*, « il était composé de crin pétri fortement avec de la colle forte. On lui donnait la forme d'une miche; au moment de sa confection, on l'entourait d'un linge qu'on liait par les deux bouts et on laissait sécher. Il acquérait alors une grande dureté qui disparaissait après quelque temps de service. » (J. M. Garnier, *Histoire de l'Imagerie populaire.*)

La pratique de la gravure sur bois de fil et son impression sont donc bien simples; aussi les *tailleurs de bois* furent généralement des artisans sans culture artistique, des menuisiers en quelque sorte, mais doués d'une dextérité souvent admirable. Toutefois, l'habileté de main ne pouvait seule suffire, car, même pour épargner un trait exprimant une forme, il est nécessaire de savoir un peu dessiner, tout au moins d'avoir une compréhension relative de l'intention du dessinateur. Et cette faculté intelligente est d'autant plus nécessaire quand le dessin initial laisse au graveur une certaine liberté d'interprétation, quand le trait s'accompagne de tons à modeler. En principe, le bois ancien le meilleur est celui qui est gravé en fac-similé. Le graveur qui a voulu imiter les tailles du burin sur métal, sauf d'admirables exceptions de l'école Suisse,



ne fut pas à la hauteur des compositions qu'il essayait de rendre xylographiquement. Généralement, la gravure dite d'interprétation sur bois de fil ne put donner des résultats aussi satisfaisants que celle de fac-similé. La technique du bois de fil au canif en est la cause principale. La coupe au canif incise seulement sans rien retrancher du bloc, et il faut deux coupes successives pour obtenir un creux. Pour cette raison, l'improvisation d'une série de tailles pour obtenir un ton uniforme offre une réelle difficulté si, auparavant, le graveur n'a pas indiqué à la plume ou au crayon la grosseur et l'écartement de ses tailles, tandis que le burin coupe naturellement d'un seul coup, selon l'angle de sa lame; il est employé par le graveur sur métal ou sur bois de bout.

L'insuffisance technique du canif sur bois de fil a donc déterminé des gravures grises d'aspect et aux plans uniformes, défectuosités qu'une impression trop lourde est venue accentuer. Que l'on joigne encore à la qualité inférieure des blocs du poirier employé la coupe inexpérimentée des tailleurs de bois, et l'on s'expliquera facilement pourquoi les traits sont mâchonnés, éraillés, écrasés, ou cassés. Ces inconvénients disparaissent en majeure partie avec l'emploi du buis, plus dur et plus résistant.

Le bois ne peut, comme le métal malléable, offrir les mêmes ressources pour la retouche. Si une partie est manquée il est cependant possible de la remplacer sur bois, en y bloquant une pièce. Au xve siècle, nous trouvons des preuves de changement opérés sur une planche : ainsi la modification signalée par M. André Martin (Revue des livres anciens, fasc. 1) au sujet de la planche : *Bataille judaïque*, de Josèphe, publiée le 7 déc. 1492 par Vérard, et où un évêque-chevalier, portant cuirasse et mitre, assiste au combat. Un deuxième état de cette planche est publié dans les « Chroniques de France » (9 juillet, 10 septembre 1493); là, une couronne royale remplace la mitre, mais les deux fanons tombant sur l'épaule sont conservés. Sur un troisième état de la même planche, un casque remplace la dite couronne royale (Lancelot du Lac, 1er juillet 1494). La tête du personnage est toujours celle du premier état.

Un autre exemple de maquillage est relevé par H. Bouchot, pour un bois du xvie siècle. (La Préparation de la publication d'un livre illustré au xvie siècle; Bibl. de l'Éc. des Chartes, t. LIII, 1892). En 1577, le duc de Nevers Louis de Gonzague et la duchesse ayant trouvé peu satisfaisants leurs portraits qui avaient été gravés pour un frontispice, l'intendant chargé des intérêts du personnage, écrit « que l'on pourrait faire ancrer une petite pièce de bouys (buis) dans la planche et vous y faire portraire par ledict anglois... et par ce même moyen en retirer aussi un autre de madame pour aultant qu'il est impossible qu'en cette même besogne le poirier dont la dite planche réussisse si bien à la taille comme le bouys qui est plus dur ». Non seulement les pièces étaient facilement exécutables mais encore les planches, surtout les frontispices, les encadrements, les marques étaient évidés partiellement afin d'y pouvoir bloquer des légendes typographiques. Le musée Plantin offre des exemples de planches ainsi ménagées.

Au point de vue technique, les gravures allemandes du xvie siècle sont parfaites : le graveur a montré une sûreté d'exécution remarquable; toutefois, il faut reconnaître que les divers plans ne sont pas toujours assez observés quant à la valeur des traits gravés. Cela est probablement dû à l'impression, lourde parfois, des feuilles allemandes; car il est certain que les dessins sur bois exécutés par Dürer selon toute probabilité (les dessins sur bois de Bâle) possèdent toutes les qualités requises; ils sont d'une mise sur bois très sûre, avec traits variés et simples, absolument conformes à l'esprit typographique. Mais toutes les planches allemandes n'ont pas conservé cette sobriété : les nombreux détails et l'accent donné pesamment à des plans éloignés ont nécessité un travail plus varié et partant ont compliqué davantage les factures par l'apport de tailles croisées, ressources qui ne tardèrent pas à devenir abusives. Surcroit d'autant plus



grave que le trait épargné a une tendance marquée à prendre, à l'impression, beaucoup plus d'encre qu'il n'est nécessaire et que le foulage y apporte encore de la lourdeur; une planche usagée donne aussi un résultat plus noir.

La facture *coloriste,* à tailles croisées, quand elle est employée par un maître, apporte une chaleur particulière à l'œuvre gravée. Celui qui, le premier, a dessiné sur bois de cette manière est le Néerlandais Reuwick d'Utrecht, lequel fut imité par Wolgemut. Les planches dues à Jacobus Cornelisz sont les plus admirables dans le genre, elles appellent, en Hollande, Rembrandt plus de cent ans d'avance. Dürer excelle, mais sans esprit coloriste, à employer la facture libre dans les bois dessinés; Rubens et Titien ont aussi, comme lui, conçu leurs compositions sur bois avec leur ampleur magistrale, leur voluptueuse puissance. Tout autre est le charme des bois du commencement du xve siècle, tirés sur papier soyeux de coton d'Orient, en encre bistre; ils peuvent aller de pair avec les estampes japonaises en noir et dont la technique est la même : l'école du trait et de la ligne simples, à laquelle la France resta longtemps attachée.

Le criblé, ou pointillé blanc, que l'on associa en France à la méthode du trait accompagné du minimum de modelé, n'est pas absolument propre aux gravures sur métal en relief. Avec le bois, le graveur arriva à rendre le même effet, et les planches appartenant à M. Rahir (fig. 57-65) sont des *bois* originaux du xvie siècle. Ils sont traités à la manière des *cuivres* en relief, mais avec moins de finesse. Les parties *criblées* des gravures, destinées au début à être enluminées, étaient celles qui devaient porter de l'or. Ce système conventionnel de points pour indiquer l'or remonte fort loin, et Pompéi nous a conservé des peintures à fond or constellé de *cupules*. Les parties dorées et argentées des cartes enluminées sont aussi semées de petites cupules. Le criblé dans la gravure est très spécial au xve siècle. Les Flandres et les Pays-Bas l'employèrent souvent, et, en Italie, il fut utilisé plus particulièrement pour les fonds de frontispices et d'ornementations typographiques. En France, il résista jusqu'à la fin de la période gothique attardée des livres d'Heures, commencement du xvie siècle. Ce criblé, exécuté à la pointe sur le bois, donne un résultat moins régulier et systématique que celui frappé au poinçon sur planche de métal. Autre remarque : avec le métal en relief les *surcoupes* (deux tailles blanches croisées) sont assez fréquentes, plus rares avec le bois de fil; même sur bois, elles sont d'une exécution peu satisfaisante, mais réalisable, ainsi que l'on s'en rend compte avec le petit bois de la collection Piot (actuellement à M. Rahir) (fig. 62-63).

Tout progrès implique une nouvelle complication. La gravure sur métal en creux (taille-douce) étant parvenue au xvie siècle à une réelle perfection technique, la mode fut bientôt à ce genre de gravure. D'autre part, la gravure sur métal en relief, qui n'était pas sortie du domaine du livre d'Heures typographique et de l'image religieuse, — manière d'exécution peu rapide — ne fut pas employée pour la confection de grandes planches au xvie siècle. Les graveurs sur bois de fil voulurent donc, pour se maintenir, concurrencer les graveurs sur cuivre en creux et s'ingénièrent à rendre l'aspect méthodique du burin. Mais le bois de fil se prête peu à cette virtuosité. Selon cette formule cependant, en Italie, certains portraits ont été exécutés supérieurement, et Van Sichem, d'après Goltzius, a atteint une véritable maîtrise. Si, parmi les nombreux bois dessinés par



Dürer ou Burkmair et qu'ils firent graver, il en est tant d'une coupe irréprochable due au canif de Jérôme André, de Dienecker, de Schäuffelein, ils ne peuvent toutefois rivaliser complètement avec ceux qu'a gravés Lützelburger d'après Holbein, dont la coupe est tellement franche, simple, savante, que souvent ces bois ont été supposés être des *cuivres* gravés en relief comme ceux de Jacob Faber. Après examen du bois original de l'*Érasme*, que possède le Musée de Bâle, on peut se convaincre que le même graveur (Lützelburger) a gravé les « Simulachres », sur buis, ainsi que la planche de l' « Érasme », une des merveilles de la gravure sur bois.

En France, au XVIe siècle, la gravure sur bois de fil fait preuve souvent, par l'exécution de tailles parallèles dans le sens de la forme, d'une facture un peu uniforme, pour rendre des dessins à tons lavés. Cette manière fut poussée à l'excès sous Henri IV. Les gravures exécutées en cette période sont certes remarquables par l'ordonnance de la composition et le soigné de leur technique, mais montrent trop de teintes mécaniques et grises; imitation de la gravure en taille douce. Cette dernière finit par remplacer, pour les grandes planches, le bois gravé, le burin sur le métal se prêtant à toutes les exigences nouvelles.

Jusqu'ici, il n'a été question que de la *taille d'épargne*. Une autre manière caractérisée par l'expression en *taille creuse* de blancs indiqués sur surface plane, et donnant l'aspect, au tirage, d'un dessin exécuté en blanc sur fond noir. Au lieu d'épargner un trait et de champlever autour, le graveur taille dans le bois sans indication de trait noir de contour. Urse Graf a utilisé cette manière, avec ses *Porte-Étendards* et sa *Famille de Satyres*. Un bois original de Graf est conservé au Musée de Bâle. De nombreux ornements typographiques ont été conçus selon cette technique et gravés sur bois ou sur métal en relief. Une planche gravée pour le niellage et imprimée typographiquement donne le même résultat. En Italie, bon nombre d'encadrements et de lettres ornées ont utilisé le principe du *blanc taillé sur noir*, lequel noir a parfois été pointillé en blanc. L'aspect est un peu deuil quand le fond noir domine trop, aussi des tirages en couleur ont-il donné des résultats plus agréables. Certains intitulent camaïeu ou clair-obscur ces épreuves monochromes, cela est une erreur : le camaïeu ne consiste pas simplement dans la couleur de l'encre mais surtout dans le procédé de gravure qui demande au moins deux planches repérées.

En Italie, fin du XVe et commencement du XVIe, avant que la facture des dessins ne fût compliquée, il y eut des différences techniques entre Venise et Florence. Les Florentins laissaient souvent des placards en noir mat et travaillaient les terrains avec de grosses tailles horizontales, tandis que les Vénitiens ont employé surtout le trait, parfois accompagné d'indications de modelé.

Mais, en Italie, le bois gravé conserve une faveur particulière grâce aux *camaïeux* où les Italiens se maintinrent si supérieurs. Le *camaïeu* ou *clair-obscur* est une des formes les plus séduisantes du bois gravé, tant par sa polychromie discrète que par la fraîcheur de ses tons de fresque et l'ampleur picturale de sa facture.

Le camaïeu italien, ou mieux clair-obscur, participe du principe de la taille du blanc sur noir, et ne comporte pas, au début, de planche de trait proprement dit comme le camaïeu allemand.



Le camaïeu ordinaire nécessite au moins deux planches : l'une de trait, l'autre d'aplat travaillée seulement dans les parties lumineuses, et donnant à l'impression l'aspect d'un dessin sur papier coloré et rehaussé de blanc. Ainsi, pour établir ce camaïeu, il est nécessaire d'avoir une planche de trait (méthode de la taille d'épargne), et une planche pour les rehauts (méthode de la taille creuse). Afin d'obtenir le résultat désiré, une épreuve est tirée sur un papier teinté pour y appliquer au pinceau les rehauts de blanc. Cette épreuve ainsi maquillée sert de guide pour placer les blancs définitifs sur la planche de report dont seuls les blancs seront travaillés.

Que le camaïeu soit établi à deux, trois ou quatre planches, la manière de procéder est la même pour assurer les divers repérages. La pratique la plus simple est celle décrite par Papillon au xviii[e] siècle, dite à l'aiguille : Après précision en creux sur la planche de trait (A) de deux trous d'aiguille, sur la marge, le filet d'encadrement ou ailleurs, une épreuve est tirée et reportée encore fraîche sur les planches destinées aux aplats (B, C, D, etc.). Les trous d'aiguille alors visibles en blanc sur ce report, sont troués à leur tour, établissant ainsi des rapports absolus entre les trous ou repères de chaque planche. L'image définitive est obtenue en tirant une première épreuve de la planche de trait (A) et en y piquant d'un trou les deux points blancs de repère. Après encrage de la planche B, et les deux pointes d'aiguilles plantées dans les repères de cette planche, l'épreuve du bois (A) y est enfilée dans les trous déjà percés. Le papier appliqué, les deux aiguilles sont enlevées. Le repérage est parfait. Pour les autres aplats, l'opération est la même, successivement.

Les couleurs généralement employées sont le bistre, le bleu verdâtre, le roux, le jaune cuir, le rose, etc.

C'est à l'aide de deux planches que se firent les premiers camaïeux, et Dienecker (Jost de Negker) d'Anvers, installé à Augsbourg, se vanta auprès de Maximilien d'avoir fait connaître en Allemagne le camaïeu. Cette affirmation du célèbre graveur impliquerait que le camaïeu est d'origine néerlandaise, témoin encore la planche du xv[e] siècle représentant *saint Willibroud,* évêque d'Utrecht (épreuve exposée en 1912 à la Rétrospective du Bois, à Paris). Cette gravure assez médiocre, et imprimée en gris-vert, serait la plus ancienne comme camaïeu ; elle donnerait raison à Dienecker.

Nous avons, de ce bel artiste, un portrait en camaïeu de Bauengartner, d'après Burgkmair, daté de 1512. Cependant, à la date de 1509, il nous est parvenu un camaïeu signé de Lucas Cranach. Reste à savoir si la grande planche de trait qui porte le millésime, n'a pas été complétée plus tard par une planche d'aplat. L'adjonction d'une planche en camaïeu a été souvent pratiquée en Allemagne pour des bois qui, primitivement, n'étaient destinés qu'à un tirage en noir. C'est le cas d'une planche de Baldung Grien, avec la date de 1509.

C'est à tort que l'on a attribué à Joannes Wächtlin (le maître aux bourdons croisés) l'invention du camaïeu, et la date la plus ancienne portée sur ses camaïeux est 1519. En 1513 paraissaient à Strasbourg des encadrements en camaïeu dans l'ouvrage de la *Vie d'Alexandre.*

Comme B. Grien, Cranach, et Wächtlin, Dürer fit utiliser cette manière que, dans les Pays-Bas, Goltztius, Jegher, Bloemaert, traitèrent supérieurement.



Goltzius et Bloemaert, deux italianisants, s'inspirèrent davantage du clair-obscur italien que du camaïeu allemand. Ils emploient parfois jusqu'à trois planches d'aplats, imitant en cela Ugo da Carpi, l'auteur, avec Andreani, de planches très estimées.

Bien que les planches connues dues à da Carpi ne soient pas datées antérieurement à 1518, l'artiste se plaignit en 1516 au Conseil de Venise d'avoir été imité, assurant qu'il avait inventé le clair-obscur (chiraoscuro), nom donné en Italie au camaïeu.

Il semble que Ugo de Carpi eut quelque raison de protester, car entre le camaïeu et le clair-obscur il y a lieu de faire une différence, et Ugo est le premier qui ait, au XVIe siècle, donné les résultats que nous connaissons. A cette époque, le camaïeu germano-flamand, qui comporte deux ou trois planches (dont une de trait), n'est qu'une gravure rehaussée, tandis que le clair-obscur italien, sans trait, ne peut exister qu'avec l'appoint de toutes les planches; chacune n'est qu'un aplat et leur combinaison apporte seule dans les ombres et aussi dans l'expression des formes, le *clair-obscur* comme l'entendent les peintres. Les reflets sont obtenus en taillant ces parties dans une des planches que la teinte générale d'un contre-aplat vient ensuite envelopper.

Sous le nom d'Andrea Andreani, ou sous son monogramme, parurent de très beaux bois en clair-obscur ainsi qu'une partie de ceux qu'avait exécutés Ugo da Carpi cinquante ans auparavant. Dominico delle Grecche, Antonio da Tarente dit Fantuzzi, J. Nicolao de Vicence ont vu leurs planches porter le nom d'Andreani. Giuseppo Scolari, Balthasar Peruzzi, Giuseppe Marie Moretti, Bartholomeo Coriolano, Beccafumi sous le nom de Micarino, Zanetti, du XVIe au XVIIIe siècle, pratiquèrent le clair-obscur ou le camaïeu avec une supériorité remarquable.

En France, le camaïeu fut assez heureux, avec l'Allemand Businck vers 1630, Nicolas Lesueur (lequel fut aidé par le comte de Caylus, par Robert et par Cochin, pour la planche de trait exécutée à l'eau-forte) et J. Michel Papillon 1765. L'Angleterre eut Kirkall, 1724, et Jackson. Celui-ci, élève de Papillon père, va à Venise et, de 1728 à 1743, exécute des camaïeux avec effort visible de se rapprocher plutôt des tableaux que des dessins rehaussés, et accentue les lumières par le gaufrage de ces parties.

Quant à la gravure dite en couleurs, à plusieurs planches, parfois elle se rapproche de la technique du camaïeu, et quelques teintes plates de couleurs variées sont combinées pour donner l'effet désiré. Souvent même, des tailles établies en sens contraire sur plusieurs planches d'un même sujet, se croisant et se surcroisant au repérage, apportent des harmonies spéciales réclamées par des travaux modernes.

Au procédé du camaïeu se rattache étroitement l'industrie du papier peint qui emploie des planches imprimées à la colle, mais gravées de même manière, et les étoffes imprimées, depuis au moins le IVe siècle, utilisent, nous le savons, la gravure sur bois; nous parlerons de ces deux industries à un chapitre spécial.

L'estampage en creux ou en relief avec planches de bois, servit aussi au XIIIe siècle à la fabrication de carrelages historiés, de moules pour les inscriptions des tombiers, de moules à *oublies* et à hosties, (XIVe et XVe siècles), de moules à pâtisseries les plus variées (XVIe et XVIIe siècles) en Allemagne, en Suisse, en France et ailleurs.

Pour les cuirs dorés, le bois gravé était aussi employé ainsi qu'il est dit au chapitre XLI du Livre de Leonardo Fioravanti (*Miroir universel des Arts et des Sciences*) traduit par Gabriel Chappuys à la fin du XVIe siècle : « Ce fait, il faut avoir une presse taillée en bois, du dessin duquel on veut faire



les cuirs, et avoir encore faict avec de sandarache et formée de fumée de raye et l'estendre avec certaines balles sur la presse, et puis mettre la peau dessus et l'imprimer, et estant imprimée la laisser essuyer... » Les cuirs gaufrés de Cordoue, dès le VIIIe siècle, ont dû être fabriqués ainsi ; et c'est aux Arabes qu'en est due la fabrication.

***

Pour désigner la gravure sur bois, plusieurs termes ont été employés et il existe diverses manières de signer les planches :

Il est rare qu'un incunable soit signé. La plus ancienne signature connue est celle de Jorg Schapff zu Augsburg, 1448, dans la « Chiromancia » de Hartleb. En Allemagne, le *formschneider* est le nom donné au graveur de *forme* en bois, en opposition au *Kupferstecher* ou *Plattenschneider* qui gravait le métal.

Il y eut le *briefmaler* peintre des feuilles volantes, éditeur : *der Junghannss prieff maler hat puch zu Nurnberg*, 1470, ou bien : *Hans von Pedersheyem briefdrucker* à Ulm, 1434 équivalait au dominotier français.

A Augsbourg, 1418, à Ulm et Nuremberg, 1443-1449, il y a le *kartenmaker*.

Quelque fois l'imprimeur Grüninger s'intitule *calcographe*, de même que Thielman Kerver en 1500, et Pierre Vidoue. Ce terme indiquerait que ces graveurs-imprimeurs établissaient leurs lettres et planches en cuivre. Jacques Callot, dans le portrait de van Dyck gravé par Vosterman, est intitulé *calcographus* aqua forti... » équivalant à *graveur sur cuivre*.

Incisor lignorum est le terme employé pour un « frater laicus Luger » (frère lai) du monastère de Nordlingen ; la même expression est employée par quelques graveurs sur bois de Lyon au XVe siècle.

A Ulm, 1482, on lit : *insculptum per Johanem de Arnszheim* ou *insculptum est per Schnitzer de Arnszheim*. En 1519 : J. Wächtlin *faciebat*. En 1531 ; J. Baldung *fecit*.

A Anvers, Hans Liefrinck signe : *formschnyder*, et Wilhem signe : *figursnyder*. Dans les Pays-Bas, le *printer* est un imprimeur d'images.

D'après Paul de Prague, le *tiripagus* ou *ciripagus* est celui qui grave les images et les lettres en métal ou sur bois et qui les imprime (1463).

En Italie, nous trouvons les expressions suivantes : *intagliador de figure de legno*, chez Antonio Giunto et Georgio Lusconi (XVe et XVIe siècles) ; *Jacobus fecit* ; *opus Jacobi*, fin XVe ; *opera di Joanne Andrea Vavassore*, 1516 ; *Veronae ex officina Antonii Putelleti*, 1540.

En France, Jean du Pré indique, en 1488, qu'il a « imprimé ses *histoires* en cuyvre », c'est-à-dire les *images* de son livre.

Le graveur sur bois, c'est le *tailleur de molles*, au milieu du XVe siècle (Jean Malouel) ; à Lyon, 1444-1493, il y a le *tailleur de molles de cartes*, le *tailleur*, le *cartier*, le *maitre-cartier*, le *fayseur de cartes*. Avec Gillet le Riche, à Lyon, 1491-1516, apparaît le *graveur en taille de bois*. Antoine Chevallier et André (1518-1523) ont à Lyon la profession de *faiseurs d'ymages de pappier*...

En France, le terme *graveur* apparaît rarement avant le XVIe siècle ; il est appliqué encore à celui qui taille les sceaux, vers 1440, et indique presque généralement celui qui travaille sur métal. A Paris, au XIVe siècle, Garamond est appelé *graveur de caractères*, 1514, comme B. de Montcornet, 1640, porte le titre de *graveur en tailles douces*.

Les scènes à personnages étant appelées *histoires*, le nom d'*historieur* est donné au dessinateur des images, 1488-1520, celui de *tailleur d'histoires* au graveur sur bois, 1511-1628, et celui d'*imprimeur d'histoires* au marchand-imprimeur d'images.

Primitivement, le mot *ymager* ou *ymaigier*, aux XIVe et XVe siècles, indiquait le sculpteur, le tombier, qui *ymagine* un ouvrage de figures en relief. L'expression n'a guère été appliquée (ou ainsi comprise de nos jours) qu'au XVIe siècle à des figures imprimées, bien qu'en 1488 un nommé Pierre Petit qui s'occupait d'images imprimées, est dénommé *tailleur d'images*.

Le mot « excudit » qui se trouve souvent sur les bois de Rubens, équivaut à : *mis en lumière*, expression qu'emploie Israël Sylvestre pour éditer les « Fantaisies du noble Callot son amy, 1695 ».

Le graveur Jegher, sur les bois gravés d'après Rubens, ajoute *sculpsit*, et van Sichem adopte l'abréviation : *Scalp*.

De nombreux graveurs ont signé d'un monogramme accompagné d'un signe particulier. Parmi ces signes très nombreux et variés, il en est un qui équivaut au mot sculpsit : c'est la représentation d'un canif ou pointe à graver, même d'une gouge à champlever qui, parfois, ressemble à une petite pelle

§ II. LA GRAVURE D'EPARGNE SUR MÉTAL, AU POINÇON ET AU BURIN : INTERRASILE. LES IMPRESSIONS EN PÂTE. — LE POLYTYPAGE.

La gravure sur métal en taille d'épargne, appelée aussi « interrasile » (de *interrasilis*, ciselé), est moins connue que la gravure sur bois, car elle a longtemps été confondue avec celle-ci, toutes deux ayant été employées aux mêmes fins typographiques.

Il est généralement admis que la gravure sur métal en relief destinée à l'impression *typopophique* ne florissait que des années 1460 à 1475 environ; il en est de plusieurs manières.

1° Celle dont le principe de gravure participe davantage de la gravure en creux et qui apporte, dans presque toutes ses parties, le résultat que donnerait une planche gravée en creux mais imprimée typographiquement, c'est-à-dire une image blanche sur fond noir; tout l'opposé d'une image obtenue en taille d'épargne qui, elle, donne une image noire sur fond blanc. La technique comporte des creux enlevés au burin et des semis de points ronds (criblé), obtenus avec des poinçons de diverses grosseurs, procédé qui dérive de celui que décrit le moine Théophile.

2° La gravure entièrement exécutée au burin.

3° La gravure qui participe aussi bien de l'impression en blanc sur noir que du trait épargné, exécutée au poinçon, avec retouches partielles au burin.

4° La gravure préparée d'abord au poinçon puis reprise complètement avec tailles blanches croisées (surcoupes), travail très fréquemment employé conjointement à la taille simple du burin et au champlevé.

5° La gravure au champlevé simple apportant le même résultat que le trait épargné sur bois.

Ces cinq manières d'opérer n'ont pas dû être exécutées toutes ensemble aux mêmes époques, bien que le principe de chacune d'elles ait pu trouver son application selon le cas.

Dans la suite, aux temps modernes, la technique de la gravure du métal en relief a été adoptée par les graveurs sur bois *de bout,* dont l'outil est le burin; mais elle n'a été seulement employée en Europe qu'à la fin du XVIIIe siècle, en Angleterre; en Orient, elle existait auparavant. Après avoir évolué pendant tout le XIXe siècle, cette technique est en usage de nos jours.

Plus de 700 gravures sur métal en relief sont conservées dans les collections, et M. Schreiber en a catalogué et commenté la presque totalité. Chaque jour apporte de nouveaux recueils, et, après ceux de Soldau, de Schreiber, de Bouchot, les collections de chez Heitz rendent les plus grands services. Parmi ces planches, il en existe d'in-folio et de moyenne grandeur, mais la majeure partie sont de format in-12; il en existe aussi un grand nombre de minuscules, publiées par séries, et qui ont été collées dans les manuscrits.

Nous constatons aussi une coïncidence très remarquable entre l'invention de la typographie et l'usage des planches gravées sur métal en relief, dont les plus an-



ciennes sont de 1460 environ, non compris celles de ces planches qui, gravées à l'envers, n'étaient pas destinées à l'impression, et qui n'ont été usitées qu'accidentellement ou bien dont les épreuves sont dues à des tirages modernes.

Dans le nombre de ces planches nous ferons un choix parmi celles qui nous semblent les plus caractéristiques, en les présentant autant que possible par groupes.

Les plus anciennes images gravées sur métal en relief et destinées à l'impression semblent être celles que M. Delaborde a étudiées et dont les épreuves se trouvent au Cabinet des Estampes de Paris (un *Portement de Croix* (Schr., 2302) et une *Ste-Face* (Schr., 2442). Elles sont intercalées dans un manuscrit latin de main allemande du commencement du xve siècle.

Les calculs, auxquels s'est livré M. Delaborde sur le tableau du calendrier de ce manuscrit qui porte comme date initiale 1394, donnaient 1406 comme date de calligraphie (fig. 22). Toutefois la solution, serait-elle juste, ne peut s'appliquer à ces deux gravures. Dans ce manuscrit (E a 2, réserve du cabinet des Estampes) dû à plusieurs mains, les deux images ne font pas partie intégrante du livre. Par exemple, la *Ste-Face* arrive au 13e feuillet après le *Portement de Croix*, et le texte qui suit, d'une autre écriture, forme une partie distincte du manuscrit. De plus, la dernière page du texte précédant le *Portement de Croix*, n'a pas été utilisée entièrement par le premier calligraphe et a été complétée par un texte latin plus petit qui se continue au dos de la gravure, laquelle offre sur ce verso douze lignes manuscrites en écriture grasse et en allemand commençant par ces mots : *O die fusser lyplicher Spiegel...* Au verso de l'image de la *Ste-Face*, mêmes adjonctions latines à côté du texte allemand. L'écriture du texte allemand est conforme à celle du deuxième quart du xve siècle. (Le même sujet du *Portement de Croix*, — Bouchot, 28 — porte un texte xylographique au dos de la feuille — Courboin, 254). Les deux hors texte intercalés sont du même papier. Il est à supposer qu'ils font partie d'une même feuille, et qu'avec les douze feuillets manuscrits qui les séparent, ils furent liés par le même fil de brochage à une époque postérieure. Du reste, la disposition des deux images présentées en bonne page sur une feuille pliée en deux, se retrouve dans l'édition attribuée à Pfister : les « Mystères de la Vierge », ouvrage dont, en somme, le nom de l'imprimeur n'est pas connu, mais le plus ancien spécimen de l'application conjointe de planches gravées et de caractères typographiques. Notons au surplus que ces caractères sont semblables à ceux employés à Mayence par Gutenberg.

La technique de ces gravures est sommaire, l'expression en blanc sur noir domine, et le poinçon a servi à donner de la variété dans les vêtements. Le fond diapré de l'image du *Portement de Croix* est décoré d'arabesques qui se retrouvent sur les miniatures avignonnaises et alsaciennes comme sur les vitraux d'Alsace au xive siècle. Ces ornementations semblent gravées après coup sur le fond noir.

Dans l'ouvrage de Théophile, moine qui vivait en Allemagne vers la fin du xiiie siècle : *Essai sur divers arts* (trad. de l'Escalopier), on retrouve les éléments d'une technique qui fut en usage chez les orfèvres graveurs, technique que Gutenberg a connue et pratiquée, et qui a permis de constituer les poinçons destinés aux caractères mobiles.

Le savant religieux ne parle pas d'impression sur toile ou parchemin, et cependant elle existait. Il faut remarquer qu'il ne parle que de divers arts et non de tous.



A Londres et à Munich (Schr., 2302) on conserve des épreuves de la même planche du *Portement de Croix*. Celle de Munich fait partie d'une suite de 28 gravures imprimées par Pfister vers 1460-61 à Bamberg, pour illustrer les « Mystères de la Vierge » : *Sept joies de Marie* (8 gravures) et la *Passion du Christ* (20 gravures). Ces planches imprimées sont accompagnées d'un texte typographique allemand en regard (dialecte de Bavière), et portent les traces des quatre clous qui les maintenaient sur des blocs de bois. Cette manière insouciante de fixer des gravures se rencontre assez rarement pour les tirages soignés des planches originales colonaises, mais est très fréquente pour les nombreuses éditions d'images de tous formats imprimées dans divers pays.

Schreiber parle de quatre éditions à textes différents des « Mystères de Marie ».

Nous pensons même que le premier détenteur des planches n'est pas l'auteur de l'édition de Nuremberg (Schr., 2376), car il existe une image de la *Résurrection* (même planche que celle qu'a imprimée Pfister) dans sa forme originale et sans les nombreuses retouches apportées pour l'édition typographique (voir Muther, fig. II, et le pl. 7 des Incunables de Nuremberg, de Schreiber) : ainsi le socle du tombeau, le terrain à gauche, où sont plantés des arbres, ont été retaillés en blanc; de même de grosses pierres ont été ajoutées en blanc. Le bras du soldat vu de face a été maladroitement grossi en blanc. En général, on a éclairci la planche afin de lui donner un aspect plus *moderne* et plus typographique. Les planches de la *Ste-Face* et le *Portement de Croix,* décrites par Delaborde, et avec texte manuscrit, font partie de la même série, mais *avant retouches*. L'épreuve de Nuremberg porte un texte typographique. Il appert donc que cette planche a d'abord été imprimée sans texte, puis avec caractères typographiques, avant toute retouche, et qu'en troisième lieu elle figura, retouchée, dans les « Mystères de la Vierge ». D'une autre série de « la Vie du Christ » ou « Miroir de la Rédemption », provient une gravure (Schr. 2203, premier état) le *Portement de Croix,* à Munich : L. Rosenthal) dont le verso porte un texte manuscrit commençant par ces mots : *o du fusser liepeicher spiegel...* La même planche se retrouve, en deuxième état avec un texte xylographique au verso, et fait partie d'une suite incomplète de la Bibl. Nat. de Paris (Impr. Xylog. 43 de la réserve) où le *Portement de Croix* (Schr., 2203) s'y retrouve dans les mêmes conditions qu'au deuxième état, avec les cinq autres sujets suivants : la *Flagellation*, le *Couronnement d'épines, Jésus devant Pilate,* la *Mise au tombeau,* la *Ste-Face*. Chaque planche a été maintenue par quatre clous. Les gravures de cette « Passion, » possédées, sauf une, par L. Rosenthal, et dont le Cab. d. Est. de Paris conserve huit sujets, semblent être la reproduction de miniatures ignorées où se trouvent associés des éléments italo-romans et rhénans. Le lieu d'exécution, ou plutôt de réfection de ces planches, ne peut guère s'éloigner de Strasbourg, Mayence ou Cologne. Elles offrent un des spécimens les plus anciens de la gravure en relief sur métal imprimée, de 1430 à 1440 environ, et dont l'origine n'est peut-être pas occidentale.

Le style et les types de cette série sont à rapprocher du sujet *Jésus enfant au temple* (Schr. 2213) dont l'orientalisme singulier ne se retrouve pas au même degré dans les gravures sur métal en relief. Cette planche, très usée, a subi des retouches; les fonds noirs ont été champlevés après coup, et une partie de ces fonds est encore visible près des figures et du filet. Le n° 2214 de Schreiber offre le même sujet (repro-



duit par Soldau, n° 26), mais non la même planche; il a fait partie de la série publiée à Bamberg, par Pfister, et dont il ne reste que 16 gravures sur 24 que devait comporter l'ensemble. Un texte xylographique existe au verso, semblable à celui d'images analogues, en idiome alémanique.

***

Avant 1463, Polirian (Paul de Prague) né en 1413, raconte qu'à son passage à Bamberg, il existait un homme qui avait gravé et imprimé une Bible, et lui donne le nom de *ciripagus* ou *tiripagus*. Cet artisan taille, dit-il, « ingénieusement dans des lames de cuivre, de fer et de bois dur ou d'autre matière, des images, de l'écriture et toute sortes de choses pour imprimer ensuite sur papier, sur mur ou sur planche unie, tout ce qu'il lui plaît; on donne aussi ce nom à l'ouvrier qui exécute ces choses avec des patrons ».

Ainsi que nous le verrons, il n'est pas rare qu'un Tchèque porte intérêt ou s'associe aux recherches de la typographie naissante; et à ce sujet, le rapprochement entre Prague, Bamberg et Mayence est une curieuse constatation. N'est-ce pas à Bamberg qu'en 1461 était imprimé le livre dû à Ackerman de Bohême, « les Allégories de la Mort »? A Bamberg, l'imprimerie cessa entre les années 1462 et 1481, mais la Bible de 36 lignes, de 1461, semble avoir été imprimée à Bamberg où Paul de Prague a vu, à cette époque, confectionner une *Bible complète*, et où les caractères typographiques de l'atelier de Gutenberg ont servi aussi à des opuscules illustrés de planches gravées sur métal, tirées à Bamberg entre 1460-61 par Pfister.

Ces planches nous ramènent à l'atelier de l'orfèvre avec Gutenberg et consorts, qui ont, sinon pratiqué, du moins connu, en qualité d'orfèvres, la gravure sur métal en relief au burin et au poinçon. Ces types illustrent des séries de petites feuilles dont nous connaissons les échantillons et qui constituent le « Spiegel » à images le plus ancien. Ces petits livres, du format approximatif des *Donats* primitifs, peuvent peut-être avoir quelque analogie avec le « Spiegel » qui devait voir le jour au pèlerinage d'Aix-la-Chapelle en 1439, et dont il est question dans le contrat éphémère conclu entre Gutenberg, Hans Riffe, Drizchen et Heilman, à Strasbourg.

Seuls, des orfèvres comme Gutenberg à Strasbourg, et Waldfoghel à Avignon qui se sont livrés, au milieu du xv[e] siècle, à des essais d'impression xylographique avec caractères métalliques provenant de poinçons gravés, estampés puis moulés — ont pu réaliser des gravures sur métal en relief destinées à l'impression. Les connaissances techniques spéciales à ce genre de gravure servirent aux recherches typographiques, d'où l'on peut conclure que le caractère mobile sur métal ne pouvait naître que de la main des orfèvres.

Gutenberg (1397-1468), de son nom Genszfleisch, d'après un ouvrage daté de 1770, « Bobuslaei Hasisteynii a Lobkowitz » — dont, traduction allemande a été publiée à Bruxelles en 1847 — serait natif de Prague en 1412. Il aurait été reçu bachelier ès arts de cette ville en 1445, sa famille étant exilée, pendant un voyage effectué entre son départ de Strasbourg, 1443 ou 1445, et son installation à Mayence en 1448.



L'autre orfèvre, Procope Waldfoghel — ainsi que l'établissent les actes publiés par l'abbé Requin — habitant Avignon en 1444-46, construisit, avec l'aide d'un serrurier-mécanicien, Girard Firose, un appareil destiné à écrire artificiellement, et dont le matériel consistait en certains appareils ou instruments tant en fer que d'acier, de cuivre, de laiton, de plomb, d'étain, de bois, particulièrement d'alphabets d'acier, c'est-à-dire de lettres-poinçons.

Et puisqu'il est établi que deux orfèvres, originaires de Prague, ont marché dans la même voie, absolument à la même époque bien que chacun séparément, ne faut-il pas y voir plus qu'une simple coïncidence? ou plutôt y trouver un ensemble de circonstances initiales, hypothétiquement favorables à Prague? Les orfèvreries de Prague, ville avancée et intermédiaire avec l'Orient, étaient réputées, et Mayence, où Gutenberg vit la réalisation de ses recherches, était évêché suffragant de Prague aux xive et xve siècles.

Au sujet des procédés divers employés pour l'obtention d'un caractère mobile, métallique et en relief, rappelons un différend qui, bien qu'apaisé, a souvent été envisagé avec partialité. La controverse Lourenz Janszoom Coster-Hans Gutenberg, bien que ne portant que sur les origines de la typographie seule, voisine trop les procédés de la gravure sur bois et sur métal en relief, pour ne pas en rappeler les points essentiels.

Nous ne pouvons rejeter le passage de la « Chronique de Cologne » où est imprimé en 1499, le témoignage d'un élève de Gutenberg, Ulrich Zell, imprimeur à Cologne. A propos de l'imprimerie, voici ce que dit cet élève : « Bien que cet art (la typographie) ait été inventé à Mayence, comme nous l'avons dit, de la manière qui est généralement en usage, cependant sa première ébauche a été réalisée en Hollande, dans les *Donats* qui ont été imprimés dans ce pays avant ce temps, et de ces *Donats* date le commencement du susdit art. Et l'art actuel est beaucoup plus magistral et plus subtil que l'était cette première manière, et avec le temps il s'est perfectionné davantage. » S'il n'avait été question pour les Donats que de placards xylographiques, comme il en a existé jusqu'à la fin du xve siècle, cette formule aurait été précisée en opposition aux caractères mobiles. Or, s'il existe des Donats xylographiques, il en existe aussi de typographiques authentiquement anciens et de main hollandaise, et dans plusieurs de ceux-ci des lettres sont placées à l'envers par erreur.

Nous savons bien que Junius (de Jonghe) en 1569 a, dans son livre imprimé en 1588, défendu avec trop de détails pittoresques la mémoire de son compatriote L. Coster; toutefois, il ressort clairement du récit dont le fond est basé sur le témoignage de personnes contemporaines de Coster, que la confection des caractères mobiles primitifs hollandais est due à la gravure sur bois comme point de départ initial, et non au poinçon en métal pour la confection duquel, afin d'obtenir un résultat pratique, il était nécessaire d'être orfèvre comme Gutenberg, « homme adextre en tailles de poinçons et de caractères », ainsi qu'il est seulement qualifié dans un manuscrit français du xvie siècle, copie apocryphe, dit-on, d'un original de 1458, où il était question d'une mission confiée par Charles VII à Nicolas Jenson, pour Mayence.

Sans faire état du récit de Junius, la thèse hollandaise est très défendable, et



en rapprochant quelques points il est possible d'aider à éclairer le problème : 1° en constatant qu'au XVIIe siècle, à Amsterdam, la gravure arméno-persane était connue, même pratiquée, et que depuis longtemps les Arméniens y vivaient assez nombreux pour que des livres y aient été imprimés par eux avec caractères arméniens; 2° en nous rappelant que les caractères mobiles en bois des Ouïgours du XIVe et XVe siècles existent, et que ces Ouïgours, comme les Arméno-Persans voisins, furent à un moment réunis sous la même domination ; les uns comme les autres gravaient sur bois; 3° en supputant que les intermédiaires qui, aux Pays-Bas, ont introduit la gravure arméno-persane n'ont pas dû être étrangers à ceux qui antérieurement étaient à même de transmettre le principe du caractère mobile en bois. Il semble donc assez juste de conclure que Coster en expérimentant, au début, le caractère mobile en bois, paraît n'avoir appliqué à Harlem que ce qu'il avait pu connaître des Arméniens d'Amsterdam. Tout, du reste, dans la logique de l'histoire, concourt à préciser la filière asiatique tant pour la gravure sur bois que pour les origines typographiques. Aussi n'est-il pas contraire à la raison d'accepter dans son principe la légende Coster. Du reste, n'y a-t-il pas aussi mystère avec Gutenberg et Mentelin, à Strasbourg?

Quant au procédé de Waldfoghel, rien, dans les actes cités par l'abbé Requin n'indique la manière de procéder; mais on y peut constater l'existence de tout le matériel usité pour la multiplication de l'écriture à l'aide d'un appareil spécial, d'une machine ingénieuse à vis « unum instrumentum calibis vocatum vitis ». Et la réunion à cet appareil aux fins typographiques de plusieurs alphabets d'acier, d'objets de plomb, de cuivre et d'étain, semble le meilleur garant en faveur d'une presse à imprimer en caractères mobiles et moulés : exactement ce que fut la typographie dite de Gutenberg. Jusqu'ici, rien n'est parvenu des essais typographiques d'Avignon. Quels en auraient été les résultats? On l'ignore.

La question des origines de la typographie serait à résumer d'une façon précise en plaçant en évidence des documents qui n'ont pas été assez associés ou trop négligés : ainsi les « Mémoriaux » de Jean le Robert abbé de Saint-Aubert de Cambrai (Archives de Lille), et où il est question en 1445 de « doctrinal getté en molle », « ou jettez en molle », c'est-à-dire imprimé avec des caractères moulés. Dans ces mêmes archives (comptes de 1438), il est question d'un Jean Steclin (Hance Stechin, corruption française de Strecher) orfèvre de Cologne, dont le père était graveur.

Avec M. Bernard (*Les Origines de l'Imprimerie*) nous comprenons l'expression « gette en molle » comme ne pouvant s'appliquer à la xylographie. « Escriture en molle » se rapporte aux caractères typographiques ainsi que le prouvent les lettres de naturalisation accordées en 1474 aux premiers imprimeurs de Paris. En 1496, « escrits en moule » est dit au sujet d'un livre d'Heures. En 1498, « mettre en molle » employé par Philippe de Commines, au sujet des Sermons de Savonarole, équivaut à « traduire un texte par la typographie ». En 1499 et en 1502, Guy Marchant dit qu'il a fait « mettre en molle » son « Livret des Consolations ». En 1523, les manuscrits sont dits « à la main » et les imprimés « en molle ». « Jeté en molle » et « lettre moulée » sont donc synonymes. Les « Doctrinals » ainsi que les « Donats » de 1445 étaient donc imprimés sur « lettres moulées ». Les « tailleurs de molles » ou de « formes » étaient les graveurs sur



bois, ceux qui taillaient les placards tabellaires, avec ou sans image. Pour aucune graveur ancien il n'est question de « jetter en molle », expression qui indique une opération avec moule préexistant.

Bien que le tirage des images et des textes primitifs xylographiques ait été effectué au frotton, c'est-à-dire par friction au dos de la feuille, il a existé un autre moyen avant la mise au point des travaux auxquels Gutenberg a mêlé son nom. Plusieurs textes en témoignent encore : entre autres celui d'un inventaire du prince-évêque de Liège, 1419-1455, publié par Van Even, où il est question d'un « instrumentum ad imprimendas scripturas et imagines » et de 23 planches en *bois* et en *pierre*, à imprimer.

Ainsi que le dit la « Chronique de Cologne » : « De 1440 à 1450, l'art de l'imprimerie et tout ce qui s'y rapporte s'est perfectionné, et à cette dernière date on commençait à imprimer ». Les progrès réalisés permirent diverses impressions : donats ou autres, opuscules de petit format, pour aboutir, à Mayence, en 1453-54, à la « Lettre d'indulgence » de Nicolas V, sur feuille libre, spécimen qui peut être considéré comme la meilleure production de l'époque, et due, assure-t-on, à l'atelier de Gutenberg. « L'Almanach de 1455 », ou « Appel contre les Turcs », offre un nouveau progrès avec ses neuf pages, recto et verso, dont l'une porte jusqu'à 25 lignes. La question du caractère typographique était depuis quelque temps résolue, basée, il nous semble, sur le caractère obtenu par la fonte, d'un type dont la matrice avait été obtenue par la fonte sur poinçon; cette double fonte à notre avis, étant la cause de l'inégalité des caractères employés. Une autre difficulté était l'établissement de grandes presses, la création d'un jeu de gros caractères, d'une mise en page irréprochable, enfin bien d'autres considérations techniques, auxquelles s'ajoutait une question qui primait tout : l'argent. Aussi la Bible de 42 lignes de 1456, qui passe sans preuve absolue pour le premier monument de l'art typographique, serait due à l'association de Fust le banquier, de Gutenberg et de son atelier fondé en 1450 à Mayence. A ce travail devait se joindre un « Psautier liturgique » imprimé avec les mêmes caractères et à 42 lignes, mais dont il n'existe qu'un feuillet (à la Bibl. Nat.). Cette relique d'un livre inconnu est-elle antérieure ou postérieure à la Bible de 42 lignes, ou faut-il croire que ce Psautier ait été arrêté dans sa fabrication ou bien détruit par suite des discussions entre les associés, comme le dit l'histoire? Toujours est-il que Fust s'entendit avec Pierre Schœffer, lequel secondait Gutenberg au moins depuis 1455. Alors les deux nouveaux associés signent seuls, sans aucune mention de Gutenberg, une véritable œuvre d'art « le Psautier » daté clairement de 1457, et dont les initiales décoratives des premières pages aux rubrications typographiques, sont imprimées avec des blocs emboîtés ou repérés, chacun étant chargé d'une couleur différente. L'aspect des pages ainsi présentées rapproche davantage le livre du missel manuscrit et enluminé, que, du reste, la typographie venait remplacer pratiquement. On sent dans ce Psautier la main experte de Schœffer, calligraphe et lettré, qui suivit très probablement les cours de l'Université de Paris, vers 1449, et dont il aurait gardé bon souvenir. Comme témoignage on cite une inscription de la main de Schœffer (Pierre de Gernzheim, né près de Mayence vers 1430) sur un manuscrit (de la Bibl. de Strasbourg) et finissant ainsi : « MCCCXLIX, in glorissima universitate Parisiensi. » (fig. 21).

Rechercher ici la part relative de Gutenberg et de P. Schœffer de Gernzheim ne serait pas chose nécessaire, et nous manquerions de véritables éléments d'appréciation, toutefois il apparaîtrait que Gutenberg, comme orfèvre, est l'auteur de poinçons gravés, et que Schœffer aurait eu l'idée de frapper ces mêmes poinçons dans le cuivre pour en faire les matrices destinés à la fonte du caractère, procédé toujours en usage.

Gutenberg, à l'écart, installe un nouvel atelier, crée de nouveaux types, et quelques travaux d'ordre secondaire s'ensuivirent, mais sans signature. L'éloge en l'honneur de Gutenberg, imprimé à Paris en 1471, aux ateliers de la Sorbonne par les Allemands U. Gering, M. Crantz, M. Fribuger, a été particulièrement mis en valeur en 1900. Écrit par Guillaume Fichet, de la Sorbonne, lequel ne pouvait s'en rapporter qu'aux émigrés de Mayence, l'éloge devait figurer en préface au premier livre imprimé à Paris en 1470 — aux mêmes ateliers de la Sorbonne — : « Epistolarum liber » de Gasparin de Bergame. On ne sait pour quelle raison l'opuscule fut publié sans la préface. Cette absence est-elle en défaveur du livre ou de la préface? Cette préface aurait-elle avancé un fait douteux? Quoi qu'il en soit, l'éloge, pompeux apologue, comporte que : « Gutenberg a le premier inventé l'art de l'imprimerie », c'est-à-dire la typographie. Cette affirmation appelle la déclaration insérée en 1499 (citée précédemment)



dans la « Chronique de Cologne », par Ulric Zell qui, élève de Gutenberg, à Cologne où il imprimait, était en excellente situation pour connaître les essais typographiques antérieurs de la Hollande et des Flandres, pays frontières.

La déclaration colonaise est, du reste, en concordance avec les quelques éléments documentaires apportés précédemment ici. Aussi, dire maintenant que « Gutenberg a le premier inventé l'art de l'imprimerie », comme s'il l'avait conçu tout d'une pièce, c'est raconter une histoire, et d'autant moins sûre que le dossier Gutenberg est constitué, en somme, avec les pièces du procès de Strasbourg, 1439, dont la procédure inusitée serait spéciale au XVIe siècle. Et avec M. de Laborde, qui n'a pu connaître tous les documents mais qui avait un sens très fin des réalités, nous devons admettre que « la typographie est la conclusion et le couronnement d'une série d'efforts antérieurs aux propres recherches de Gutenberg ».

Les premiers caractères typographiques français, imprimés à Paris en 1470, dans l' « Epistolarum liber », bien que fabriqués par les ouvriers allemands des presses de la Sorbonne, ne sont pas gothiques mais dérivent d'un type conforme à ceux employés en 1465 à Rome par Pannartz et Sweynheym imprimeurs, d'où le nom de *romain* donné à ces caractères. Leur usage dura peu, car la *gothique* fut employée jusqu'à Geoffroy Tory.

A Venise, avec Jean de Spire et le Français Nicolas Jenson, un même type se retrouve, 1469-70; là aussi cet usage ne fut pas absolu, et jusqu'en 1503 le *gothique* servait encore à accompagner les planches de musique. L'*italique* est due à Alde Manuce de Venise qui s'en tenait au *romain*. A Lyon, au contraire, chez Buyer, en 1473, Guillaume le Roy, originaire de Liège, y importe les types de la typographie primitive des Pays-Bas — *gothique* un peu carrée —; la *gothique* ronde, de style allemand, ne prévalut à Lyon qu'avec les caractères bâlois apportés par Martin Husz en 1478. En Alsace, où la *gothique* était usitée, le type *romain* se montre en 1502 avec le « Virgile » de S. Brant.

Quelques digressions, au sujet des origines typographiques dues au poinçon et au métal en relief, nous ont un peu attardés, revenons aux gravures sur métal en taille d'épargne si intimement liées à la typographie.

A côté des planches précédemment citées, se présentent quelques « interrasiles » à fond champlevé, où les poinçons de différentes grosseurs jouent le rôle principal : ainsi une *Ste Catherine* (Schr., 2569 et pl. XXVIII); un *S. Christophe* (Schr., 2590; Bouchot, 94) dont le costume bourguignon rapproche la planche de la Bourgogne-Haute-Alsace; un *S. Georges* (Schr. 2603; Bouchot 102), exécuté par le même graveur. Ces planches sont d'une technique soignée, et le poinçonnage a, par place, été rompu par un mouchetage au burin. Dans le même ordre, un *S. Georges* à cheval (Bouchot, 102 et Schr., 2636), avec un fond noir orné d'arabesques linéairement ponctuées (le cheval du S. Georges rappelle ceux du *Maître aux cartes à jouer*); un *S. Georges* debout (Schr., 2708) encastré dans une décoration gravée sur bois. D'époque plus tardive et de goût alsacien : un *S. François* (Schr., 2627, Bouchot, n. 100), dont les plis sont repris au burin dans les lumières; un *S. Martin* (Schr., 2704, Soldau, n. 59); un *S. Antoine de Viennois* (Schr., 2537, Soldau, n. 77). Bien que dans ces images, les fonds soient noirs ou diaprés d'arabesques en blanc, la manière de traiter les terrains est la même; la touffe d'herbe surmontée d'un trèfle est caractéristique d'un même style et probablement d'un même atelier, mais non d'une même époque, variant de 1440 à 1460. Les diaprures se retrouvent sur les miniatures et les vitraux d'Alsace, et le *S. Antoine de Viennois* a pu être gravé pour le couvent d'Isenheim, en Alsace, où était la préceptorerie de l'ordre des chanoines Augustins de St-Antoine-de-Viennois.

A la même période encore primitive des gravures sur métal en relief, et peut-être au même centre, se rapportent les images marquées de l'écusson à deux massues croisées : *Jésus au jardin des oliviers* (Schr., 2241); *S. Christophe* (Schr., 2596); *Com-*



bat de l'époux contre l'épouse (Schr. 2763); *Nativité* (Schr., 2191); enfin une *Vierge au Croissant* (Bouchot, 67) — dont copie existe à Oxford (Schr., 2498 et pl. XXIX) — et qui avait été collée dans un manuscrit florentin de 1439 ayant appartenu à Saintin Eveillard, chancelier de l'Église de Tours. Tant par le modelé des étoffes, au poinçon, que pour le fond historié et diapré, cette planche, ainsi du reste que les autres de cette série, sont à rapprocher du *S. Georges* (Schr., 2683) et de la *Ste Catherine* (Schr., 2569).

Pour exécuter ces gravures, l'artisan-orfèvre, avec des poinçons de diverses grosseurs, criblait sa planche dans les parties de demi-teinte en espaçant plus ou moins les cupules occasionnées par ce travail. Dans les parties lumineuses, le burin aidait par des tailles fines à baisser progressivement le métal jusqu'à obtenir assez de creux pour qu'à l'impression le papier ne touchât pas le fond des parties évidées. Cette précaution n'a pas toujours été prise, ainsi que l'on peut s'en rendre compte sur certaines gravures originaires du pays colonais, et signées du maître Bartholemeus (Schr., Pl. XXXI : Passion).

Portant le même monogramme aux massues croisées, un *Calvaire* (Schr., 534, et Kristeller, page 53), en dépit de certaines défectuosités de dessin, offre une composition puisée aux meilleures sources. Le même terrain aux touffes d'herbe tréflée s'y retrouve, et le fond est entièrement décoré de dessins géométriques avec rosaces, comme en présentent les vitraux de Schlestadt et les toiles imprimées. La facture du burin dans les clairs y est indécise et a été obtenue sur un aplat poinçonné et haché jusqu'à obtention du blanc pur. Ainsi est travaillée une image de *S. Sébastien* (Soldau, 27) utilisée avec bordure nébulée, fragmentairement employée. Cette composition est inspirée de peintures de l'école alsacienne du Haut-Rhin et peut avoir des points de concordance avec l'école de Constance et le *Maître aux cartes à jouer*.

D'autres graveurs ont laissé en noir uni les fonds de leurs planches et n'ont fait usage du poinçon que dans les personnages; ils en ont rompu la monotonie par des surcoupes nombreuses. Certaines parties sont traitées au burin d'une manière pittoresque et velue que l'on retrouve sur des planches originaires d'Aix-la-Chapelle ou de ses environs. Dans cette série d'images à fond noir existe un *S. Florian*, dont le nom est porté par un célèbre couvent des chanoines Augustins de Linz, en Autriche (à Linz sur les bords de l'Enns où, selon les uns, fut retrouvé le corps de saint Florian, selon d'autres à Loch sur le Rhin). Le costume du *S. Florian*, avec les plumes de son béret, le rapproche des modes autrichiennes; toutefois la technique employée est celle des régions du nord-rhénan et de la Saxe confinant à la Westphalie. Si, après 1439, les Habsbourg appelèrent, à Prague, des artistes néerlandais, on peut supposer par contre qu'il y ait eu sur les bords du Rhin apport de technique bohémienne. Les images de *S. André* (Schr., 2526 et Bouchot, 80), du *Calvaire*, en contre-partie dans une gravure du maître E. S. (Schr., 2344), d'un *S. Jérôme* (Schr., 2684 et Soldau) sont à réunir au *S. Florian*. Les encadrements à dessins en blanc sur fond noir ainsi que les touffes d'herbe exprimées d'une manière aiguë relient encore entre elles les gravures de cette série à fond noir, qui ne peuvent compter parmi les dernières venues; la date de 1450 paraîtrait leur convenir. A noter encore que tous les personnages représentés sont imprimés à l'envers, singularité ordinaire dans les planches dépourvues de poinçonnage systématique et non destinées primitivement à l'impression. De même manière se présentent un *S. Jean*



l'Évangéliste (Schr., 2667), et les nos 2413, 2415, 2512, 2999, 2727, 2321, 2716 du manuel de Schreiber.

Une autre série d'images imprimées, sujet retourné, est particulièrement remarquable. Comme toujours ces planches offrent une technique choisie, sans poinçonnage, et sont dues à des artistes sachant exprimer avec science une œuvre dessinée ou le plus souvent déjà gravée en creux par un maître. Quatre de ces planches existent au Cab. des Est., de Paris (Bouchot : *Ste Opportune,* ci-devant *Ste Dorothée*, 140; l'*Annonciation à la licorne*, 145; le *Jugement dernier*, 177; *Vierge debout* entourée des bustes des 12 apôtres, 74). M. Bouchot a cru devoir indiquer la Picardie ou l'Artois comme centre de fabrication de ces images. Elles sont toutefois, beaucoup plus voisines de Cologne que d'Arras. La facture du burin, les accessoires, ainsi que de nombreux détails parlent en faveur des bords du Rhin. Nous n'irons pas cependant jusqu'à Cologne mais jusqu'à Aix-la-Chapelle. Avec la *Ste Dorothée* (Ste Opportune pour M. Bouchot, car en marge on lit ce nom écrit à la main par erreur), nous retrouvons le panier germanique tressé (le même qui se retrouve aux mains de la sainte gravée sur bois) ainsi que sa couronne à fleurons en as de pique. Ces accessoires ne sont pas en faveur de l'origine française; le rideau fleurdelisé qui, au premier abord, pourrait paraître français, est familier à Aix-la-Chapelle (ainsi le fond fleurdelisé d'une peinture du dôme d'Aix de l'école du maître Wilhelm, où l'on voit des anges musiciens). Quant à la véritable Ste Opportune, elle est toujours représentée vêtue en abbesse, portant une crosse et un livre, et non un panier de fleurs et un sceptre de fleurs, attributs légendaires de sainte Dorothée.

L'*Annonciation à la licorne* offre une composition dont le sujet se retrouve sur une cloche alsacienne, mais sujet retourné. L'enclos où est située la vierge est aussi conforme à ceux de diverses gravures néerlando-colonaises.

Le *Jugement dernier*, grande planche, offre le thème qui était en faveur à cette époque et que Grunewald a traduit surtout à Nuremberg, mais dont le principe iconographique semble français. L'image porte un D gothique dans un écusson, monogramme du graveur que nous retrouvons sur une autre planche : La *résurrection du Christ* (à Vienne; voir Stud. D. K. 14, Molsdorf : *Die Bedentung Kölns*). L'image représentant la Vierge et les médaillons des douze apôtres, se retrouve gravée de deux manières différentes, mais absolument conformes en tous points; toutes deux portent leurs nombreuses légendes à l'envers. L'une, celle de Paris (Bouchot, 74), est gravée en tailles fines tandis que l'autre (à Nuremberg : Fr. Schultz, 12) est d'une technique très spéciale, au burin, mais dont le travail de modelé est formé par l'enchevêtrement de courtes tailles circulaires offrant l'aspect annelé des cottes de mailles. Ce travail superposé, à degrés différents, arrive à fondre dans la lumière les modèles les plus délicats, et le travail en est si fin qu'au premier abord il ressemble au grain ténu des plus fines pierres lithographiques.

Des mêmes régions provient certainement une grande planche : *Chemin de croix et Calvaire* (Bouchot, 24) mesurant 25 × 37, et composée de plus de 100 personnages : combinaison et assemblage de plusieurs tableaux, entre autres d'un *Calvaire*, à Aix-la-Chapelle (coll. Clemens), d'où ont été tirées des *Saintes femmes*, mais en contre-partie.



L'épreuve du Cab. des Est est enluminée avec des couleurs opaques, et non coloriée à l'aquarelle comme les épreuves des bois. Cette manière, usitée sur des œuvres de van Meckenem pour imiter la miniature, a été amplifiée par Vérard.

La planche qui a servi à tirer l'épreuve du Cab. des Est., vu son importance et aussi à cause de l'inscription INRI, retournée sur un oriflamme, n'a pas non plus été destinée primitivement à l'impression directe. A-t-elle orné un plat de reliure ou fut-elle considérée comme tableau gravé? On ne saurait le dire.

Destiné au même usage ignoré, le Louvre possède un cuivre original, gravé en relief et inédit; c'est une image de *saint Jean* et de *saint Paul* dont la technique, également dépourvue de poinçons est à rapprocher des images précédentes : tout y parle des pays du Rhin, depuis les cannelages en losanges et le style des figures à plis raides et brisés si cher aux graveurs néerlando-westphaliens. Nous retrouvons ici la même facture de burin à tailles annelées mais seulement employée ici pour atténuer les tailles dans la lumière. Le modèle semble plus ancien que les planches précitées; la gravure en est moins soignée, et paraît se ressentir de l'essai d'une technique peu encore avertie. La date 1423 figure sur deux banderoles noires placées en coin des planches et tenues par deux personnages en buste, à la main indicatrice, que nous retrouverons plus tard dans les « Bibles des Pauvres », et dont l'origine vient de manuscrits et de représentations analogues que donnent les vitraux d'Alsace. Cette date de 1423, à priori, peut paraître prématurée; mais est-elle à rejeter sans plus ample informé? Le style des chiffres employés serait-il un obstacle à son acceptation? Toutefois, ainsi que j'en fais la remarque page 15, le problème semble résolu quant à l'authenticité de la date 1423.

Abstraction faite de cette date précise, l'œuvre peut-elle être contemporaine? Il n'y a pas à nier que le *S. Jean* de cette planche offre le même modèle que celui qu'a gravé le maître de 1446, et l'une apparaît comme le prototype de l'autre, les auréoles sont aussi de même nature. (Lehrs : Geschichte N. Krit. Kat. d. deutschen, niederl. u. französ. Kupferst .....) Le type original du *S. Jean* existe en sculpture, et l'église de Nemmingen en possède un exemple polychrome du début du xv[e] siècle. Quant au *S. Paul*, il n'offre aucun rapport avec celui du maître de 1446. Il n'y a pas loin, du reste, du style de la planche du Louvre à celle de la *Vierge* de Bruxelles de 1418; et, si même il était admis que le *S. Jean* ait été copié sur celui du maître de 1446, cela n'impliquerait nullement que la planche du *S. Jean*, non datée de ce maître, ne soit antérieure de 20 à 25 ans. Nous pensons au contraire que les planches gravées en relief, non destinées à l'impression (comme c'est le cas pour la planche du Louvre), ne doivent pas être souvent postérieures aux planches *en creux* exécutées pour l'imagerie sur papier (fig. 18).

D'autres gravures offrent, conjointement au travail pittoresque et velu le criblé si employé pour les « interrasiles »; cette combinaison de techniques se rencontre dans une *Cène* (Schr., 2234, pl. XXX) et la *Mort de la Vierge* (Soldau, 104); ces deux sujets ont un lien commun dû aussi à leurs fonds géométriques imitant le ramage des étoffes imprimées; ils semblent provenir de Westphalie ou de Mayence, vers 1465. Le second : *Mort de Marie*, a été retrouvé collé avec un *S. Christophe* dans un bréviaire du couvent de Seemannshausen, écrit vers 1470. (Schr., 2598).



Les planches de la *Mort de la Vierge* et de la *Cène* peuvent être rapprochées de celles qui furent imprimées à Rome en 1467 par Ulric Hahn (Gallus), en l'établissement de Santa-Maria di Minerva, par ordre du cardinal Turrecremata pour ses « Meditationes », ouvrage dont les images seraient des reproductions de miniatures italiennes. Quatre de ces planches se trouvent imprimées à Mayence en 1479, à Albi en 1480, dans d'autres éditions des *Méditations,* par Jean Neumeister l'imprimeur nomade, puis à Lyon chez Balsarin (*Meditationes :* folios XIX, XXVII, XXXIII, LIII). Parmi ces planches figure le *Christ dans la maison de Simon.* Bâle, Colmar, Strasbourg reçurent aussi la visite de Neumeister.

Le dispositif du fond géométrique se retrouve encore dans quelques planches imitant soit des étoffes, soit des fonds de vitrail; ainsi une *Ste Barbe* (Schr. 2548), une *Ste Catherine* (Schr,. 2571, Soldau, 89). La manière de traiter les touffes d'herbes avec trèfles et champignons est de la même main dans les deux images, probablement originaires de la Haute-Alsace ou de la Suisse rhénane, vers 1475.

Parmi les gravures sur métal en relief accusant encore un style particulier et présentant les caractères spéciaux à l'art hollandais où l'influence de quelques villes de la Hanse n'est pas étrangère, on peut classer ensemble certaines planches qui, tant par leurs suscriptions en lettres romaines et grecques alternant parfois avec des types gothiques, que par leurs fonds maillés, paraissent sortir d'un même atelier.

Ces fonds maillés se voient en outre sur des peintures néerlandaises, en particulier sur un *Calvaire* dû à Henrich van Ryn, de l'école de Harlem, et sont rappelés dans la gravure le *Calvaire* (Schr., 2469, pl. XXXII). Les autres images de cette série sont : *Jésus et Judas* (Schr. 2252, et Bouchot, 13), dont l'inscription de l'oriflamme noir porte le nom bizarre : EYƆZALCI; une *Ste Trinité* (Schr., 2439) ainsi qu'une grande planche in-folio (Schr. 2756 et Soldau, 68) : *Moïse, les dix commandements et les dix plaies d'Égypte.* Ici, les suscriptions sont de deux sortes : en romain pour les banderoles, et en gothique pour les commandements inscrits sur la Table de la Loi que soutient Moïse. Cette figure se retrouve sur une chape bourguignonne-flamande exécutée vers 1450-60 (*Der Burgundsiche Paramentenschetz :* J. V. Schlosser). Dans les légendes de ces images, le D est formé par un C retourné; la même particularité se voit encore avec un *S. Michel,* un *Portement de Croix,* une *Madone* (Schr., 2709, 2466, 2491). Ces gravures, qu'un même lien unit, peuvent se rapprocher des gravures miniaturées dues à Isrhaël van Meckenem, de Bocholt, et où se lisent les inscriptions souvent énigmatiques composées en lettres grecques et latines : INACS, ENOHHM, ΔMCFMΩN. Une autre planche, mais sur bois, peut se rattacher à celles de ce groupe : l'*Homme de douleurs* à mi-corps et où, sur la croix veinée, se lit la grande inscription : O. BACIΛEVS *hora zd.* La planche : la *Messe de S. Grégoire* (Schr., 2648; Soldau, 23), jusqu'à un certain point, participe du même style. La date de 1475-80 conviendrait aux gravures de cette série.

D'ateliers colonais très déterminés il existe quelques spécimens gravés de même manière, en criblé et au burin, et où de larges fleurs à cinq pétales sont caractéristiques dans leur assemblage. L'une de ces planches, *Jésus et la Samaritaine au puits* (Schr., 2215; Soldau, 33), porte les armes de la ville de Cologne, et un moulin à vent sur une



colline, ainsi que des arbres de fond traités avec larges tailles horizontales accentuant davantage la marque colonaise. Présentant le même caractère, un *S. Christophe* (Schr., 2592; Soldau, 65) offre un type d'image intéressant où la ville de Cologne se développe à vol d'oiseau; dans le ciel se déroulent des nébules ainsi qu'ils se présentent sur de nombreux passe-partout et sur les images du nord-rhénan. Un *Portement de Croix* (Schulz, 4), un *S. Antoine de Viennois* (Bouchot, 81), une *Ste Barbe* (Soldau, 24), un *Enfant Jésus* (image pour souhait du nouvel an; Heitz : Strasbourg, 18); autant de spécimens où la rose à cinq feuilles se retrouve identique. De Cologne semblent provenir encore une reproduction de l'*Homme de douleurs*, et les *Instruments de la Passion*, d'après le maître E. S. (Bouchot, 163 et 181). Les fonds sont blancs et champlevés ainsi que les figures, et le style de la gravure les rapproche des gravures sur bois en taille d'épargne; cette manière offre, du reste, une autre phase de la gravure sur métal en relief, aux dernières années du XVe siècle, dans le Nord.

Parmi les épreuves collectionnées, il en est un certain nombre qui sont imprimées *négativement*, c'est-à-dire que le trait ordinairement exprimé en noir, apparaît ici en blanc, tandis que les champs sont teintés de noir.

Bien qu'il existe quelques exemples de bois exécutés dans ce sens et offrant l'aspect d'un dessin à la craie sur un tableau noir, il ne peut être ici question de cette manière. La plupart des épreuves ainsi présentées sont dues à des tirages modernes, exécutés à une époque où l'on soupçonnait fort peu l'existence de gravures sur métal en relief. Les possesseurs de planches originales de cette nature, à la vue d'un cuivre gravé, se sont imaginés être en possession de gravures en creux, et les ont fait imprimer comme telles par des imprimeurs *en taille-douce* qui n'y ont rien compris. Une impression typographique aurait bien mieux fait l'affaire et le résultat eut été *positif*. Ainsi ont été réimprimées par erreur : *S. Grégoire* (Schr., 2871); *S. Laurent* (Schr., 2872), daté de 1497; *S. Simon* (Schr., 2874); *S. Pierre* (Schr., 2873). Parmi les autres images donnant un résultat négatif il y a une série de *nielles* qui eux, au contraire, ont été tirés typographiquement, et qui par conséquent ont fourni aussi une image négative, pour la cause inverse : tels *l'Ange de l'Annonciation* (Bouchot, 56), un *S. Benoît* et une *Ste Dorothée* à Bruxelles.

Négativement aussi, mais imprimée par erreur comme une taille-douce, se présentait une gravure mesurant 0,275 × 0,195 (fig. 19-20) dont le sujet principal, une *Annonciation* (Bouchot, 57), offre une pièce unique.

Le tirage est naturellement moderne et la planche avait appartenu, vers le milieu du XIXe siècle, à M. Victor Gay. On lit sur une banderole que tient un petit ange, dans le ciel : *glo. in exceltis ho.* (gloria in excellis hosanna) et sur le phylactère de l'ange principal : *ave gracia plena dominus tecum.*

Intrigué de voir une gravure si parfaite de facture donner un résultat si contraire au bon sens et à toutes les gravures exécutées selon la même technique, j'ai pensé que retrouver la planche originale était le moyen d'élucider la question (dans la *Gazette des Beaux-Arts,* avril 1912, j'ai relaté l'histoire de cet incunable du Louvre). Par suite de circonstances particulières, je sus que cette planche existait au Louvre, mais ignorée parce que non cataloguée encore. Sitôt mis en présence du cuivre original, dont l'épaisseur est la même que celle des planches modernes, j'eus la certitude de tenir une planche gravée sur *cuivre en épargne,* admirablement conservée. Bientôt, devant le Conservateur du musée, je tirai une épreuve typographiquement, au frotton d'ivoire; celle que je présente ici est tirée sur une empreinte galvanoplastique du cuivre original.



Le revers de la planche a été utilisé postérieurement; des figures astronomiques relatives à la comète de 1665, y sont gravées en creux avec caractères cursifs flamands.

Le sujet principal offert par le recto de la planche, l'*Annonciation*, dérive très étroitement de la composition peinte par Stephan Lochner sur les volets du *Dombild* de Cologne, mais reportée ici en contre-partie; elle est la réplique d'une gravure du « Maître aux banderolles ». (Le même sujet existe, en peinture murale, à la chapelle du château de Ponthoz, à deux lieues de Huy, rive droite de la Meuse, bâti en 1452 par Walther de Coorwaren, chanoine). Un petit cartel placé derrière la Vierge porte des lettres qui jusqu'ici, n'ont pas, semble-t-il, été traduites de façon satisfaisante.

Quant aux deux sujets accessoires, l'un, la *Visitation*, est inspiré de Rogier Van der Weyden, et de la gravure du maître E. S. de 1466, l'autre, *la Nativité*, a une origine probablement analogue.

Au point de vue technique, la gravure est parfaite et l'on y peut à loisir étudier la technique des graveurs néerlando-colonais. Le travail de poinçon y est souvent rompu de tailles surcoupées, et les poinçons employés offrent diverses formes : points, croix, étoiles. Plusieurs de ceux-ci ont été frappés trop creux, de sorte qu'à l'impression ils sont venus sans détail. L'étude de la planche confirme ce que l'on soupçonnait, à savoir que les parties blanches ne sont pas obtenues par le champlevage proprement dit, mais dues au travail du burin, le même outil qui servait à graver les tailles. Grâce aux multiples surcoupes plongeantes opérées avec cet outil, le niveau du métal arrivait à être suffisamment baissé pour que le noir du tampon ne pût y toucher.

Des planches exécutées à la même date, vers 1470, sont sorties du même atelier flamand-colonais. Un *S. Jérôme* (Schr., 2672, Soldau, 66), imité du maître de la *Mort de Marie*, a été imprimé deux fois dans l'ouvrage publié à Séville en 1532 : « Epistolas del glorioso dotor Sant Hieronymo »... dû à Varela de Salamanque. Autre part, la planche originale du *S. Jérôme* se trouve encadrée d'une bordure nébulée passe-partout dont les exemples sont nombreux et assez variés. Celle-ci porte en outre des médaillons avec les bustes de quatre Pères de l'Église et de quatre Évangélistes, et offre la copie d'une patère gravée en taille-douce du maître E. S. de 1446.

Les gravures du style de l'*Annonciation* et du *S. Jérôme* sont nombreuses : ainsi un *Jardin des Oliviers* (Schr., 2240) probablement inspiré de Jean de Cologne dit le maître de Zvolle, auquel un sujet : *Madone, Ste Catherine* et *Ste Barbe*, a emprunté le personnage principal (Schr., 2518); un *Calvaire* (Schr., 2389); une *Messe de S. Grégoire* (Schr., 2648); une *Ste Barbe* (Schr., 3551); une *Mort de la Vierge* (Schr., 2435); un *S. Christophe* (Schr., 2591); un *S. Grégoire* (Schr., 2646).

Des séries complètes sur la *Passion* ont aussi servi à illustrer des petits livres de piété (Soldau, pl. 78-79); les gravures, très soignées, sont généralement encadrées de bordures variées, et les fonds y sont blancs quand ils représentent le ciel. Le criblé y voisine avec la taille et le champlevé. Ces illustrations sont assez communes au pays colonais : par exemple l'*Horologium devotionis* du moine Berthold, avec 26 planches sur métal, et imprimé à Cologne par Iohann Landem, vers 1480. Les sujets, présentés moins soigneusement, portent des traces de tête de clous, marqués en blanc sur l'épreuve. Le Cab.



des Est. de Paris possède des séries de cette nature (Bouchot 6 : 1 à 10), ainsi que Londres, Munich, Nuremberg. Une planche originale de la *Visitation,* de même style, mais détériorée, a été retrouvée récemment dans des fouilles opérées à Cologne.

Assez rapprochées du centre de fabrication colonaise, mais paraissant françaises, une *Ste Anne*, un *S. Sébastien,* une *Ste Hélène* (au Cabinet de Paris), ainsi qu'une *Vierge sur un trône* (Schr., 2436, Soldau, 93) sont à signaler. D'ateliers de gravures qui ont pu être établis dans le bassin de la Meuse, semblent provenir quelques planches d'une technique assez peu soignée et présentant dans chacune d'elles des reproductions d'étoffes brochées à grandes fleurs : ainsi la *Vierge* dite de Milnet (Bouchot, 60) dont le nom figure adjoint à la bordure nébulée qui encadre l'image; le *S. Bernard* de Clairvaux (Schr., 2565); la *Ste Anne, la Vierge et l'enfant* (Schr., 2527); gravure portant comme marque un hameçon. Ce signe est rencontré aussi sur une planche : *Apparition du Christ* (Schr., 2382) et sur une *Vierge* dont il existe une réplique à Cracovie (Coll. Jagellon) de même modèle que la Vierge dite de Milnet. Ces planches participent plus ou moins de la technique flamande-colonaise que nous pouvons retrouver jusqu'à Lubeck.

Parmi les gravures sur métal en relief, il en est peu de datées; celle qui porte le millésime de 1474, un *S. Bernardin de Sienne* (Schr., 2567), paraît due à quelque travail monastique. Un *Calvaire* (Bouchot, 48) et un *S. Jérôme* (Bouchot, 115) semblent avoir été gravés sur plomb et aussi provenir de quelque couvent. Celui de Seemannshausen, vers 1470, a possédé des épreuves de ce genre de gravure.

A la fin du XVe siècle, le poinçon est délaissé, et la gravure sur métal en relief se rapproche du champlevé; une fois imprimée, elle fournit des épreuves au trait. Cette méthode a surtout existé dans les Flandres de l'ouest : Bruges, Gand et Anvers. Ainsi se présente une gravure dont la planche originale existe au Cabinet de Bruxelles, acquise à la vente de Bruyn (reproduite dans les *Monuments iconographiques de la Belgique*) et représentant la *Trinité, S. Crépin* et *S. Crépinien* avec légendes gravées en flamand. Cette œuvre peut voisiner avec deux planches de même format, gravées ou imprimées au couvent de Béthany, près Malines, à la fin du XVe siècle : *Jésus à la maison de Lazare* (Schr., 2219) où se lit cette mention : Ex bethania prope Mechlinia traditur pressa. L'autre planche est signée G.M. et représente : *S. Katherina de Swetia filia S. Brigitte;* elle porte cette indication : *ex terre ramonde* (provenant de Terremonde, ville flamande). Ces images sont d'époque tardive, vers 1480-90 (Bradshaw : *Collected papers* et *Bulletin du cercle archéologique de Malines,* 1896).

Les planches des Heures flamandes participent de cette école de gravure au burin en relief; mais la technique va en se simplifiant davantage au point de ne fournir qu'une gravure à traits délicats avec quelques ombres légères et destinée à être miniaturée. Les encadrements des pages décorées de fleurs évitaient les surcharges inutiles ainsi qu'ils se présentent dans les « Horae ad usum ecclesiae Romae », de Gérard Leeu d'Anvers, vers 1482, imprimeur qui fabriquait des livres en langue française comme Colard Mansion (voir : *Bibliofilia,* 1912, p. 184-85). Le livre compte 10 grandes figures encadrées — dont deux répétées — et de larges bordures à figures imitant celles des livres à miniatures. Les motifs décoratifs sont variés : rinceaux, fleurs, oiseaux, papillons, grotesques. Les sujets de page ne semblent pas être de même technique que les ornements : ceux-ci sont



sur métal; les sujets sembleraient plutôt gravés sur bois, ou tout au moins, sur bois, donneraient un résultat sensiblement le même. Nous pouvons rapprocher de ce style la planche exécutée à Leyde en 1480-1500 (Schr., 55) : *Visitation*, gravée sur bois.

Aux « Heures » de Leeu se rattachent les « Heures » de Jean du Pré, de Paris, 1488 (fig. 23), conçues dans le même esprit avec encadrements et planches au trait. Celles-ci sont imprimées en *cuivre*, ainsi que le déclare J. du Pré lui-même. Du Pré a dû connaître Gérard Leeu, et même travailler avec lui. Les planches de Leeu passèrent ensuite chez Adrian van Liesveldt d'Anvers, qui imprima en 1495 des Heures flamandes-hollandaises. De même technique, au trait, semble être une petite planche : la *Visitation* Schr., pl. XVIII), exécutée à Leyde en 1480. Deux ans plus tard, paraissait à Gouda le « Dialogue des Créatures », avec planches de trait, ainsi qu'à Lyon en 1489.

Un *Calvaire* (Bouchot, 39) gravé sur bois pourrait se rattacher à la même école, mais selon une manière qui se rapproche des planches métal en relief des Livres d'Heures; il porte en bas de l'image : *actum Gandam* (fait à Gand).

En Allemagne, pendant ce temps, Jean Reinhard, dit Grüninger, imprime à Strasbourg et à Colmar, en 1543, des cuivres en relief selon la formule nouvelle, dans son « Quadrivium Ecclesiae » et dans son « Livre des Épîtres et Évangiles », présente une très curieuse série de gravures.

En France, il existe, gravée au trait, une jolie planche, *Ste Bathile*. M. Piot, dans son « Cabinet de l'amateur », année 1842, a publié la planche originale qui, à cette époque, appartenait à l'un de ses collaborateurs. Plusieurs épreuves modernes existent dans diverses collections. « Le cuivre, de deux lignes d'épaisseur, dit M. Piot, est taillé comme un bois en champlevé et fixé à l'aide de quatre fiches rivées des deux côtés sur un bois dont la partie inférieure porte une inscription de trois lignes xylographiques. » Cette image chalco-xylographique est, je crois, unique en son genre. Qu'est-elle devenue? (fig. 25).

Au trait et sur métal en champlevé, mentionnons encore la *Madone, l'Enfant, l'Ange et le Moine* (Schr., 2516), vers 1500.

Avec les livres d'Heures français, nous sommes arrivés, à la fin du XVe siècle, à une période toute nouvelle. L'éclosion de ces livres parfaits paraît soudaine; mais l'idée se couvait depuis que la typographie était devenue un art, c'est-à-dire pour la France, quand Paris reçut sa première presse typographique, et quand Jean du Pré publia ses premières planches. Charles VIII qui aimait le faste, les arts et les lettres, donna une impulsion favorable et encouragea des éditeurs comme Antoine Vérard. Alors des imprimeurs, des éditeurs, des mécènes firent regagner à la France le temps qu'elle avait perdu. Il y eut, de la part des éditeurs français, une évolution très intelligente due à l'étude attentive des livres d'Heures à miniatures flamandes. Les procédés de gravure et d'impression étant arrivés à la perfection, des Parisiens avisés jugèrent opportun de les réaliser à leur profit et attirèrent surtout à Paris et à Lyon des étrangers habiles dans les techniques. C'est ainsi que pour Paris Thielman Kerver, Georges Wolff, et bien d'autres s'associèrent comme imprimeurs et fondèrent souche française. Et deux écoles alimentèrent Paris.

Jean du Pré représente l'école flamande du trait avec fonds blancs ou noirs sans



partie criblée, et se rattache naturellement aux modèles d'Anvers et de ceux du comté de Flandre et d'Artois, tandis que Gering et Kerver apportèrent avec eux la tradition rhénane, la manière à fonds criblés employée conjointement au trait, comme la comprirent Neumeister et Grüninger. Ces deux écoles fusionnèrent à Paris, et le livre d'Heures français atteignit son parfait développement.

La gravure sur métal en relief, au commencement du XVIe siècle, continue logiquement à être mise à contribution par les imprimeurs typographes tant en France qu'en Allemagne, par Thielman Kerver en 1502, et par Pierre Vidoue, en 1509, lesquels étant graveurs s'intitulaient tous deux *chalcographes*. Les marques d'imprimeurs, les encadrements de page, et en général les lettres historiées et les vignettes formaient le fond métallique d'ornementation à côté des caractères mobiles fondus, et c'était une lutte continuelle entre les divers ateliers dans l'exécution de types nouveaux, de gravures à la mode du jour.

La Suisse a formé également des graveurs sur métal qui rivalisent avec les meilleurs connus. Ainsi Jacob Faber, à Bâle, de 1520 à 1529 environ, avec ses gravures admirables d'après Holbein, et imprimées par Froben l'ami d'Erasme et de Hans Holbein. Pierre Vidoue travailla aussi pour Froben ainsi qu'il est déclaré en tête des « Dialogues d'Huttens » : *Opera Pietri Vidoue chalcographiae artis peritissimi*, 1518. D'autres gravures en relief, de technique parfaite, sont dues encore à Bâle à un graveur qui signait C. V. de 1523 à 1525. C'est d'après une empreinte prise sur les planches originales de Bâle sur métal en relief, d'après Holbein, de 1520, dont l'une a figuré dans les *Paraphrases* d'Érasme que nous avons pu étudier la technique du champlevé sur métal. Cette faveur nous a été concédée gracieusement par le Dr Burckard, conservateur du musée historique de Bâle (fig. 17).

A Paris, en 1523, Guilhelm Godard édite les « Heures de la Vierge » imprimées par Vidoue, auteur des planches sur métal, mais venu après le *chalcographe* Kerver, lequel a excellé dans les livres où la gravure sur métal a été employée (1503, 1521, 1523, 1525). Geoffroy Tory lui-même emploie probablement aussi le métal pour une partie de ses livres d'Heures (1525-1529) ; il reprend la manière de la gravure au trait de Jean du Pré en même temps qu'il s'inspire du style des premiers livres vénitiens.

En 1536, ce sont aussi les *Heures* de Simon de Colines et celles de la veuve Kerver, 1542, qui plaident encore en faveur des planches en métal.

Les planches en métal de ces époques lointaines sont maintenant infiniment rares ; presque toutes, démodées assez tôt, retournaient au creuset du fondeur, tandis que des bois gravés des XVe et XVIe siècles existent encore.

Les nombreuses gravures des livres d'Heures, des dernières années du XVe et des premières années du XVIe siècle, sont bien faites pour dérouter le chercheur qui en étudie les techniques. La gravure sur bois, à cette époque, fait des progrès extraordinaires au point de vue du métier, elle rivalise avec la gravure sur métal en relief grâce aux artisans expérimentés qui, au bois de poirier jusque-là employé, substituèrent le *buis ;* avec cette matière gravée de fil, il fut obtenu un résultat tel que des planches sur bois donnèrent l'illusion du métal (fig. 60-61). (Ces petites images sont ici tirées sur des galvanos pris sur les *buis originaux*.) Si je n'avais eu en mains ces



planches vénérables, grâce à l'obligeance de leur propriétaire M. Rahir, il aurait été malaisé de dire si la petite vignette (fig. 61) imitée d'un livre d'Heures de Pigouchet, de 1498, était sur cuivre ou sur bois. (Même sujet retourné par Kerver fils en 1525; encadrement du sujet : la Messe de S. Grégoire.)

Pour arriver à un résultat si complet, les ateliers d'imprimeurs eurent sous leur dépendance des graveurs sur métal ou sur buis très stylés, recrutés non parmi les corporations « des peintres à la forme » comme au XIVe siècle en Flandre et ailleurs, mais chez les graveurs-orfèvres maniant des outils délicats et taillant le métal. De leur côté, les cartiers, les « tailleurs de molles » continuèrent leur profession, imprimèrent encore au frotton des images populaires, et le *dominotier,* devenu le successeur du « peintre à la forme », fabriqua aussi le papier de tenture.

Il est très délicat de décider, à priori, si les gravures de certains livres d'Heures sont exécutées sur métal, bien que ces dernières offrent des différences notables avec celles qui sont gravées sur bois.

Le buis, beaucoup plus fin de grain et solide que le poirier, se prêta merveilleusement au travail du canif, et les outils furent plus effilés; la gravure sur buis devint même de la ciselure. On a parfois douté que les petites mais incomparables planches des « Simulachres » d'après Holbein aient été gravées sur bois, tellement la facture en est fine et précise. La planche originale de « l'Érasme », du musée de Bâle, nous renseigne complètement à ce sujet. Elle est gravée sur buis, lequel est contrecollé sur une autre planche. La facture de cette gravure est identique à celle des images des « Simulachres », et le même graveur sur buis est l'auteur de « l'Érasme » aussi bien que des « Simulachres ».

La question de la gravure sur métal en relief pour les livres d'Heures peut se présenter encore à nous d'une autre manière.

Il existe à Paris (collection Rahir, provenant du fonds Piot) une planche clichée sur un original ancien, et offrant les caractères de la gravure sur métal. Nous ne connaissons que l'empreinte moderne et non la planche originale, disparue on ne sait où. Ce sujet (fig. 24), *Adoration des Bergers,* est le prototype de celui qui a été imprimé par Thielman Kerver en 1497, puis par Pigouchet en 1498 pour le livre d'Heures de Simon Vostre. Rien que cette origine militerait en faveur d'une planche sur métal, mais examinons de plus près le cliché galvanoplastique que Piot a fait exécuter ou bien acquis comme cuivre original, et qu'il a publié en 1862-63 dans son « Cabinet de l'Amateur ».

Tout d'abord, il ne peut être question d'une copie; les moindres détails et surtout les défauts visibles sur le livre d'Heures de 1498, se retrouvent mathématiquement et de même grandeur. Une épreuve du galvano donne exactement le même résultat que celle du livre, et les quelques différences ne sont dues qu'à des chocs subis par la planche depuis 1498. Au point de vue technique nous ne pouvons la comparer à celle de l'*Annonciation* du Louvre; elle est plus conforme à la technique du bois gravé, et le champlevage y est exécuté avec des outils plats et non obtenu à l'aide de tailles fines et plongeantes. Nous y retrouverions plutôt un moyen terme entre la technique des planches néerlando-colonaises et la méthode du cuivre champlevé que présentent les gravures de Jacob Faber dont nous avons pu étudier la technique pièces en mains. Nous écartons naturellement l'emploi du bois de bout, car jus-



qu'ici il n'est parvenu de la fin du xve siècle aucune planche de ce genre. Étant donnée l'habileté merveilleuse des graveurs employés par les imprimeurs, la planche originale du livre d'Heures pourrait en principe avoir été gravée sur bois de fil au canif, mais le champlevage de cette planche ne correspond pas à celui d'une autre planche en bois de fil (fig. 55), exécuté très creux et très proprement fait. On peut remarquer aussi que les filets du cadre, sur l'épreuve du livre d'Heures, sont sinueux par place, accident dû à des chocs dans du métal, qui auraient brisé le bois. Remarque encore importante : le fond du champlevage qui, sur les planches de bois de fil laisse percevoir ce fil, montre au contraire, dans le cliché de Piot, une surface lisse et brillante, contrairement à ce qui se présente pour les clichés pris sur bois de fil que nous connaissons. Tout porte donc à croire que la planche originale qui a servi au galvanoplaste, était un cuivre gravé en relief au burin chez le chalcographe Thielman Kerver ; à moins que ce ne soit un cliché du xve siècle retouché à la même époque.

Nous donnons aussi quelques spécimens tirés sur les *bois originaux* — bois gravés — sur buis de fil au canif, et contrefaçons de planches des livres d'Heures parisiens : ainsi un *Centaure*, déjà indiqué, exécuté d'après un des blocs qui composent l'encadrement de la *messe de S. Grégoire*. Un *Fauconnier*, copié du même livre : « les Heures à l'usage d'Amiens » de Pigouchet, 1498, appartient à M. Rahir.

Il est possible que, pour les gravures sur métal en relief, il ait été fait usage d'une certaine manière de procéder qui tenait mi-partie de la gravure sur bois et mi-partie de la gravure sur métal, que Papillon a appelée *gravure mate* (Papillon, II, p. 156-59); voir aussi page 65.

LE POLYTYPAGE.

Nous savons que les premiers imprimeurs multipliaient les caractères et les petites vignettes par la frappe et la fonte, mais nous sommes moins édifiés sur la question du polytypage de planches plus importantes.

Quand le moine Théophile parle des estampages obtenus à l'aide de sujets gravés en creux sur acier, puis estampés sur une lame de cuivre, en y appliquant au dos une masse de plomb que l'on battait, rien n'empêche de croire que ce procédé, simplifié, ait pu donner, sur le plomb seul employé, un estampage identique et propre à l'impression. En rapprochant de cette opération l'autre manière de gravure, décrite aussi par Théophile, qui consistait à « tracer à la pointe, sur le métal noirci, un dessin que l'on raclait ensuite dans les autres parties, sur lesquelles on appliquait de l'étain fondu donnant la teinte de l'argent », on se demande si, cette plaque présentant ainsi un dessin exprimé en noir sur fond blanc, et qui selon Théophile, orna les *livres des Pauvres,* n'aurait pas donné naissance à ces premières planches que la typographie a employées; par exemple celles de Pfister (ce procédé de cloisonné présente l'inverse des nielles). Et c'est, nous le rappelons encore, en combinant la frappe du poinçon et la gravure en épargne que Gutenberg, au moyen de la fonte, solutionne le problème typographique d'une manière pratique.



Le procédé de l'estampage d'un creux pour obtenir directement un relief, se retrouve dans la technique dite au « bois brûlé ». On ne sait pas au juste quelle en est l'origine : l'idée est anglaise et a été importée en France par Schultz en 1849. Ce procédé, appelé *pyrostéréotypie,* est encore employé pour la confection des clichés destinés à l'impression des étoffes. Les résultats obtenus offrent de grands rapports de facture avec certaines gravures typographiques françaises de la fin du xv[e] siècle, telles les planches des « Grandes Chroniques de France ». Ces gravures donneraient un résultat analogue si elles avaient été exécutées par le procédé qui consiste à creuser régulièrement, avec une pointe chauffée et fixe, une planche de *tilleul de bout,* sur les parties mêmes du trait du dessin, et à fournir ainsi, au point de vue typographique, une gravure négative, les noirs en creux. Ce négatif sert de moule où le métal est coulé, réalisant alors le positif, c'est-à-dire le relief désiré des parties noires.

M. Bouchot (*Un ancêtre de la Gravure sur bois,* note 3 de la page 29), sans avoir connu le procédé moderne, est près d'admettre que les fondeurs gravaient des moules où l'on coulait de l'étain ou du plomb, afin d'obtenir des clichés propres à l'impression. Le procédé est trop simple pour ne pas avoir été pratiqué dans les temps anciens, oublié, puis retrouvé.

L'albâtre fut utilisé pour de petites planches imprimées en Espagne au xvii[e] siècle (fig. 73-74). L'ardoise aussi se gravait, et il existe des gravures en taille d'épargne, exécutées sur cette matière, non destinées il est vrai à l'impression, et présentant tous les caractères des champlevés pour émaux (fig. 7); telle est l'image de Saint Martial de Limoges, dont l'empreinte galvanoplastique a été prise sur la plaque même. Ce procédé a servi à l'obtention de mereaux ou médailles de plomb.

Bien que la question du polytypage d'une planche semble solutionnée en principe, est-il possible de retrouver des preuves palpables de cette opération très importante pour la typographie accompagnée de gravures, au xv[e] siècle?

Plusieurs exemples, d'ordre spécial, semblent être concluants. Les spécimens que nous choisissons d'abord, sont d'une particularité curieuse qui, jusqu'ici, n'a pas été déterminée à sa juste manière : les impressions en pâte, dont parle Passavant. « On imprimait, dit-il, à chaud, sur un papier préparé à l'ocre jaune, la planche de métal dont les creux avaient été remplis à l'avance d'une préparation colorée, plus souvent noire, de la consistance d'une colle de pâte, de manière à ce que le dessin se montrât en relief et d'une couleur foncée. » Un procédé ainsi décrit ne correspond nullement à la réalisation obtenue, laquelle ne participe pas de l'impression en taille-douce, ainsi que tendrait à le faire croire le texte de Passavant.

Et pour plusieurs raisons.

D'abord le papier de ces épreuves, dans les parties détériorées, ne porte aucune empreinte, ni en relief, ni en creux, traces que l'on peut retrouver sur une épreuve en taille-douce; le biseau de la planche n'est pas marqué davantage, et le grain du papier n'est pas écrasé. Au surplus, l'impression en taille-douce offrant, pour les planches gravées très creux, un relief noir parfois assez sensible, celui-ci acquiert assez de résistance et ne peut s'effriter au point de disparaître presque complètement, ainsi que cela se voit pour de nombreux exemples de ces images imprimées en pâte. Mieux encore,



des clous de maintien, visibles sur certaines empreintes, prouvent la nature typographique de ces planches. Les gravures en taille-douce n'ont nullement besoin de support fixe.

Si nous examinons à la loupe les empreintes possédées par le Cab. des Est. de Paris particulièrement *l'Homme de douleurs* entre deux anges (E a I C, réserve), dont l'image est la mieux conservée, nous reconnaissons qu'il ne peut s'agir d'impression en pâte reportée mais de gaufrage sur pâte. (Schreiber, Pl. XXXV, donne un fac-similé de l'une de ces images, mais on ne peut rien y distinguer du procédé.)

Tout d'abord, le ton jaune ocre du papier, aux seuls endroits où a adhéré la mixture, ne semble pas dû à une couleur appliquée au préalable, mais à la matière pâteuse elle-même qui a jauni la surface. La fabrication de ces sortes d'images en relief ressortirait donc de l'atelier du relieur, car la pâte gaufrée se présente comme le serait un cuir, et pour obtenir ce résultat une planche gravée en relief a été nécessaire. La technique au burin est absolument la même que celle qui fut employée pour les images imprimées sur métal en relief que nous connaissons avec emploi de surcoupes. Et ce sont les parties surcoupées qui vont nous donner la clef du polytypage employé pour l'obtention de ces empreintes sur pâte.

Si l'empreinte avait été prise sur la planche originale, les parties surcoupées seraient venues en relief et en contrepartie, c'est-à-dire que sur la pâte elles auraient donné une série de traits croisés en relief, ainsi que certains cuirs en fournissent des exemples. Ici, au contraire, la surcoupe se présente comme sur la planche originale, c'est-à-dire un creux. Pour obtenir ce résultat il a fallu un contre-type en creux d'une planche en relief, donnant à son tour une empreinte conforme au type original. Ces images laissent voir des aplats noirs dans les fonds et portent des traces d'or, d'argent et de couleurs, imitant les émaux, blancs particulièrement dans les parties chair. L'enduit qui a le mieux résisté, est celui qui a reçu la pression des reliefs de la planche contre-type, c'est-à-dire de ceux qui étaient exprimés en creux sur la planche originale. Donc les fonds noirs de ces empreintes en pâte ont peu subi de pression, et l'or naturellement n'y a pas adhéré, tandis qu'il s'est fixé dans les parties comprimées, ainsi que cela existe pour la reliure avec les fers. Le procédé devait avoir pour objet l'imitation de pièces d'orfèvrerie gravées et émaillées. Ce travail semble ressortir des attributions du relieur, lequel gravait ses fers; du reste, l'orfèvre, le graveur, le relieur avaient des liens communs, et le damasquineur qui gravait le métal et estampait les cuirs, se rapprochait aussi de la même technique.

Les images estampées sur pâte se retrouvent, la plupart du temps, collées sur les gardes des livres; il est même des cartons de reliure qui ont été évidés en partie afin d'y caser l'image et éviter sa désagrégation en l'isolant, opération effectuée par le relieur. Ce procédé paraît avoir été employé de 1460 à la fin du xv[e] siècle, autant qu'a duré l'usage des images obtenues sur métal en relief, et offre des rapports avec le principe de l'estampage décrit par Théophile au sujet des *livres des Pauvres*. La technique de gravure des planches qui ont servi à ces gaufrages, ainsi que nous l'avons dit, est conforme à celle des *interrasiles*, aussi on rencontre, tant en pâte qu'en impression ordinaire les mêmes images souvent reproduites en contrepartie : nouvelle



confirmation, je pense, de l'opération du contre-type; ainsi les *Rois mages* (Schr., 2775, à Munich, image inverse du n° 2208, (à Paris); la *Mise au tombeau* (Schr., 2808, à Munich H. S. B.) contre-partie du n° 2362 (à Munich K. H. K).

Les collections d'Europe possèdent des spécimens de ces impressions sur pâte, et le Cab. des Est. de Paris (Ea 1, réserve), conserve une petite image (0,04 × 0, 051), sur pâte plus fine et dorée, représentant la *Sainte Face* surmontée des armes pontificales. Ici, les parties du papier qui ont perdu l'enduit, sont intactes et ne portent aucune trace ocreuse. Le procédé employé est sensiblement le même, mais la feuille d'or a dû être appliquée d'abord sur le papier, la pâte par dessus; ce qui peut expliquer pourquoi le papier est resté blanc sous l'empreinte.

Les planches types qui ont servi à ces estampages sur pâte, devaient être plutôt gravées à l'endroit puisqu'elles nécessitaient une matrice qui, renversée, donnait une empreinte conforme au modèle. Dès lors, les planches gravées sur métal et dont l'impression directe a fourni des épreuves retournées — nous en connaissons un certain nombre de spécimens — n'auraient-elles pas servi, occasionnellement ou non, à la confection d'images sur pâte gaufrée?

Puisque l'opération de ces estampages comportait un moulage, le procédé n'aurait-il pas été pratiqué aussi avec deux opérations : moulage et fonte; ainsi les imprimeurs du xve siècle n'auraient-ils pas utilisé le polytypage, c'est-à-dire fabriqué des clichés de leurs planches gravées?

Cette hypothèse a été admise et mise en doute. MM. Bouchot et Courboin sont pour l'affirmative. Et dans ce sens M. Courboin a résumé les observations qu'il a faites (voir *Revue de l'art ancien et moderne,* janvier 1912), au sujet de deux gravures au poinçon de la fin du xve siècle : une *Ste Anne* un *S. Sébastien*, tous deux invoqués contre la peste. Une bordure, ainsi que cela se rencontre fréquemment au xve siècle, encadre chaque sujet. Ces deux bordures sont semblables et mobiles; ce sont des passe-partout. Le *S. Sébastien* présente des traces de têtes de clous (19 dans le sujet et 29 dans la bordure); les clous sont plantés maladroitement au milieu des parties gravées tandis que la bordure de la *Ste Anne* ne porte aucune trace de clous, et cependant elle est identique. Si donc, pour cette dernière planche, des clous n'ont pas été nécessaires, pourquoi la première en a-t-elle demandé en si grande quantité? Nous devons rejeter l'hypothèse que la planche et la bordure de la *Ste Anne* n'ont pas constitué deux parties distinctes; les bordures sont mobiles et il existe les mêmes sujets avec ou sans bordure. Même l'image complète aurait-elle été d'un seul bloc, pourquoi n'offre-t-elle aucune trace de clous? la bordure du *S. Sébastien* aurait-elle été clichée sur celle de *Ste Anne?* En effet, la planche de *Ste Anne* est absolument de même nature que celle de l'*Annonciation* du Louvre, dont nous possédons le cuivre en relief et qui, lui, ne comporte aucun trou de fixage fait en vue de la maintenir pour l'impression (celui qui est largement foré en haut, a été fait quand la planche inutilisée, a été accrochée à la muraille); mais nous n'affirmons pas qu'il ne puisse exister des planches typographiques en cuivre ayant des trous de fixage. Les planches de Bâle ne portent pas davantage de traces de clous, mais elles offrent au dos des traces de plomb; on les a soudées sur une semelle de plomb pour les mettre au niveau



du caractère typographique qui devait les accompagner à l'impression. Après usage, le plomb a été fondu et le revers du cuivre limé ensuite. Les épreuves que nous connaissons, exécutées sur cuivre en relief, portent rarement plus de 4 clous, et non 19 ou 29. Si donc il a fallu tant de points d'attache c'est que le métal était malléable et très mince comme les feuilles métalliques destinées à l'estampage. Toutefois, ce n'est pas à l'estampage simple que serait dû le cliché, car l'empreinte n'aurait donné qu'une contre-partie de l'original. Pour obtenir le résultat, il a fallu un moule puis une fonte.

Nous savons, en outre comment les planches voyageaient; nous citerons particulièrement celle de *S. Jerôme*, publiée dans toute sa fraîcheur avec un passe-partout (Cab. de Munich) et imprimée deux fois en 1532 à Séville et sans passe-partout. Malgré le tirage défectueux de cette planche en Espagne, nous apercevons une trace de clou en haut de la gravure, et le filet n'est pas partout conforme à celui de l'estampe de Munich.

Un autre exemple, probablement le plus ancien, se retrouve dans une planche imprimée par Pfister vers 1461 (dont nous avons déjà parlé page 35) la *Résurrection* (Muther, Pl. II), et qui, avant cet emploi, avait été imprimée sur feuille volante (*Incunables de Nuremberg*, nº 7). La gravure qui a servi aux deux usages est la même, elle n'est pas une copie, malgré les nombreuses retouches opérées en blanc par Pfister; et tandis que celui-ci a maintenu la planche avec quatre clous, deux seulement sont nécessaires pour maintenir la planche originale. Et puisque les deux épreuves sont identiques jusque dans leurs défectuosités les plus subtiles (sauf en ce qui concerne la retouche qui semble opérée dans un métal tendre), il s'ensuivrait probablement que la planche utilisée par Pfister serait due à un polytypage.

Aux exemples techniques vient se joindre un texte qui corrobore nos constatations avec Bernardo Perez de Vargas, en 1558, dans un ouvrage où il est question du « *Secret de l'impression sur métal* » et, que nous avons retrouvé traduit de l'espagnol (Papiers Piot, Bibl. de l'Institut). Nous y lisons, sans rien changer, ce qui suit : « Le « fer bien trempé dans l'acier se travaille au plus naturel, la figure ou la chose que « l'on veut comme avec le burin, et avec le fer on marque une planche d'étain fin et « reste imprimée et reproduite dans l'étain et la figure, après on bat des feuilles d'or et « d'argent et s'introduisent dans la cavité du moule selon la figure qui s'est imprimée, « introduisant dans les cavités de plomb de l'étain on retrouve à marquer le même « poinçon que l'on a fait la marque, et dans l'or et l'argent reste imprimée la même « figure. » (Suit le procédé d'estampage fourni par Théophile; celui à la masse de plomb.)

Il s'agit donc ici d'un double estampage, qui se rapproche de la double opération du clichage.

La constatation de l'existence du polytypage ancien nous amènerait peut-être à préciser davantage le sens de la description imprimée par Jean du Pré en titre de son livre d'Heures de 1488, où on lit : *histoires imprimées en cuyvre*, et l'on pourrait se demander si cette expression implique l'idée de planches originales gravées sur cuivre où s'il s'agit simplement d'impressions sur planches moulées comme les caractères.



Nous constaterons toutefois que les « Heures françaises » étaient très appréciées à l'Étranger, et celles de 1488 de J. du Pré, entre autres, furent réimprimées à Venise en 1505 ; « la Légende dorée » en 1504. Du Pré avait des relations avec Venise, et c'est de cette ville qu'il fit venir des ouvriers typographes. Parmi les planches des Heures il en est une : le *Jugement dernier*, qui, aux mains de J. Ragazo, fut réfectionnée en partie (d'Essling : *Les livres à figures vénitiens*, I, p. 424). La différence entre les deux épreuves données par les deux éditions parisienne et vénitienne, consiste particulièrement dans la partie évidée de la gravure où prend place un texte. Du côté droit un filet, qui n'existait pas, a été ajouté; de même, les traits du fond, près de ce filet, ont été complétés habilement. L'opération n'implique pas le clichage, mais un raccordement en métal fondu et soudé.

Le polytypage doit être invoqué davantage au sujet des vignettes imprimées sur les diverses pages d'un même feuillet et à bloquer selon la fantaisie. Pour les capitales historiées, un système multiplicateur des types a été employé, et les *doubles* ont existé au xve siècle.

Didot, lui-même, a fait la même remarque (*Essai*, 120) au sujet de la Bible de 1540 imprimée par Robert Estienne, et trouve que « les belles initiales de grandes dimensions si bien ornées et si bien gravées sur fond *criblé*, se représentaient quelquefois sur la même page et parfaitement *identiques*, ce qui ne pouvait provenir que d'une reproduction complètement exacte et telle qu'on n'aurait pu l'obtenir par le moyen du polytypage d'une gravure sur bois, mais seulement par la frappe d'une matrice *en plomb* provenant d'un poinçon gravé sur cuivre, seul moyen, surtout alors, d'avoir un cliché parfaitement conforme au modèle. Ce procédé, antérieur au polytypage, s'est de tout temps conservé dans les fonderies de caractères pour les vignettes et les hautes lettres, et même les petites, lorsqu'on veut épargner la dépense de gravure d'un poinçon sur acier. »

Les gravures sur métal en relief du xvie siècle, et particulièrement celles que grava Jacob Faber dont le musée de Bâle possède deux planches originales, n'offrent pas la même technique que celles de l'école colonaise du poinçon du xve siècle et se rapprochent davantage de la manière des graveurs des livres parisiens (fig. 17).

Cette manière est plus conforme, dans bien des parties, à la technique du bois de fil : les champlevages sont faits à l'outil rond de ventre et non au burin aigu. Dans les gravures sur métal, d'après Holbein, la surcoupe y est inconnue, et elles possèdent toutes les qualités du buis gravé à cette époque. Les mêmes graveurs sur métal confectionnaient les cachets, les poinçons; de ces ateliers sortira plus tard la gravure sur buis de bout au burin. Le plomb, matière souple à graver, a dû aussi être utilisé.

Plantin, lui-même, bien qu'ayant tiré les titres décoratifs de ses ouvrages sur bois de buis (ceux-ci évidés pour laisser place au texte typographique), a cliché sa marque avant 1600, et un polytypage de ce genre existe en plomb à la Bibliothèque de l'Université de Gand.

A Harlem, M. Enschedé, dans sa riche collection, possède tout un jeu de lettres capitales ornées, de grand format : *Fonderie de caractères et leur matériel...* (page 106) provenant de la fonderie Jean Blaen et fabriquées avant 1651. L'imprimerie Enschedé, qui date de 1703, n'eut de fonderie qu'en 1743, mais put employer des



lettres capitales historiées, clichées en plomb datant de l'origine de la maison, 1703 (page 108 du livre de M. Enschedé). Nous avons vu, en outre, chez le grand imprimeur de Harlem des clichés en plomb de gravures plus importantes représentant les *Jeux de Cupidon,* imprimées en 1694 par Margareta van Brancken, et les armoiries de Harlem du XVIII[e] siècle (p. 303, n° 3567).

Dans la même collection hollandaise il existe les lettres d'un alphabet composé de figures enlacées, gravées sur bois de fil, qui ont servi de poinçons pour faire des matrices en 1780. Ces matrices, conservées emboîtées sur les bois gravés, étaient obtenues par la pression du bois sur un métal en demi-fusion.

De tous ces exemples il faut rapprocher un *procédé,* inventé par Abel Foulon, qui reste assez obscur malgré les recherches. Le privilège de l'invention octroyé par Henri II, le 17 juin 1551 en la ville de Châteaubriant, débute ainsi : « Permission à Abel Foulon, vallet de chambre du Roy, de faire caractères, lettres et planches en cuyvre, argent ou autre métal avec ung instrument de géométrie dict olomectre et la description de l'usaije d'icelluy. » (Arch. nat. X[1a] 8617, f° 17820.)

En tête de l'*Holomètre* (Bibl. Nat. Imp. V, 1128) imprimé par P. Béguin en 1555, il existe une adresse au roi. Foulon y dit que « M. de Boisdauphin, évesque d'Agde, l'a aidé dans ses recherches « qui peussent apporter quelque plaisir à votre maiesté et les autres, service et profit à vostre Royaume; si est ce que je n'eusse jamais osé assaillir, ce que la vigueur de vostre commandement m'a fait inventer, contre l'attente quasi de tout le monde : comme de *fondre en fin cuyvre, caractères, figures* et artillerie, nettement et sans réparer... »

Quant au privilège même, accordé à Foulon en date de 1551, et conservé aux Archives nationales, trop long pour être publié ici en entier, je n'en détache que les parties qui intéressent directement notre sujet. Il y est question de « réduire en cuivre, argent et autre métal solide, des *caractères, lettres* et *planches* que les *fondeurs, tailleurs* et autres artisans ont accoustumé faire en plomb, estain et boys, avec ung instrument de géométrie dict olomectre pour congnoistre les mesures de toutes choses que se peuvent veoir à l'œil... ».

Le privilège est établi afin que Foulon ne soit pas frustré de son invention « par aucuns artisans, ouvriers et *imprimeurs* qui, après avoir veu les dicts ouvrages, artifices et instruments et la description de l'usaige du dict olomectre, ne vouldraient efforcer de les contrefaire... ».

Dans aucun de ces textes, le procédé n'est décrit.

Quelle est la véritable invention pratique de Foulon? En premier lieu, elle se rapporte à une sorte de pantographe portant aussi bien sur les volumes que sur les objets plans. Puis une manière de reproduction en fonte semble greffée à celle de la *réduction.* Ce mot réduction, bien qu'il semble devoir être pris, surtout au XVI[e] siècle, dans le sens *resolvere, reducere,* et non dans celui de *minuere,* n'écarte pas l'idée de reproduire le même objet à diverses dimensions.

Quoi qu'il en soit, l'invention porte en partie sur le moyen de « fondre en fin cuivre les *caractères, figures* » employés par les *imprimeurs,* et la conversion de gravures sur bois en gravures sur cuivre.



Du secret de Foulon, probablement illusoire en partie, il convient de rapprocher une manière qui, elle aussi, aboutit à la conversion d'une gravure sur bois en gravure sur cuivre, que nous avons déjà signalée page 52, et que Papillon (t. II, p. 156 de son *Traité de la gravure en bois*, 1762, date du privilège) intitule *gravure mate.* « Cette gravure mate, dit-il, a été pratiquée *anciennement* pour mouler les massifs de métal et de même relief sur lesquels on gravait des figures, des ornements que l'on dorait et que l'on ajustait ».

« Pour graver mate et de relief les modelles de bois servant à mouler les *planches de cuivre jaune,* les planches de bois dont on se servira ne doivent pas avoir plus d'un demi-pouce d'épaisseur. J'ai dit qu'elles se gravent à peu près comme les planches à *rentrées* des teintes les plus claires des estampes en camaïeu, excepté qu'on n'y grave presque aucune taille parce que c'est l'*affaire du graveur sur cuivre.* Comme elles sont destinées à *imprimer en creux dans le sable ou dans la terre où l'on doit jeter le cuivre fondu, pour avoir un relief de ce métal semblable à ces planches de bois,* il faut qu'elles soient gravées et bien vuidées (champlevées). Les planches qui servent à cette gravure, sont ordinairement de cormier, de poirier; cependant si on se servait de ouis, il est constant que l'ouvrage serait plus proprement gravé et vuidé. » Puis, plus loin, Papillon ajoute : « On aura soin pareillement de graver en creux très délié, et peu profondément, le trait des parties du dessin renfermées dans les massifs de cette gravure, d'autant que le contour de ce trait serait perdu en ne le gravant pas, et que sans cette précaution le graveur en cuivre serait obligé de le dessiner sur la planche. » Voilà qui est clair. De longue date, avant 1761, le clichage sur métal existait après ébauche du graveur sur une planche de bois. De nombreuses et anciennes planches métalliques participent probablement de cette technique.

L'opération du *clichage*, terme employé maintenant (*clicher,* du nom de l'allemand *Kletschen*), a amené celle de la stéréotypie (du grec στερεον, corps solide) laquelle consistait à couler en un seul bloc une forme de caractères d'imprimerie. Ce système fut employé en 1700 par l'imprimeur Vallaye pour un calendrier, en prenant une empreinte en argile des pages composées de caractères mobiles, moule dans lequel fut coulé du cuivre. Didot et Mame possédèrent de ces planches. Plus tard, l'orfèvre écossais William Ged, à Édimbourg, puis à Londres, avec association de Feuner fondeur, emploie le plâtre au lieu d'argile. A Erfürt, 1740, Michel Funkter, avec des types en bois ou en métal, frappe des matrices dans un métal mi-fusible. En 1784, F. I. J. Hoffmann, d'origine noble alsacienne, s'établit à Paris avec son fils, F. A. R. J. Hoffmann, modifie la manière et imprime son *Journal polytype.* Il emploie de préférence des petits blocs formant les syllabes les plus usitées : pour cette raison, Hoffmann appela son procédé « l'Art du logotype ». Jusqu'en 1795, le logotypage fut en usage chez plusieurs imprimeurs. En 1792, Solkman prenait la suite d'Hoffmann, quand de 1789 à 1791, Gengembre et Héran, son beau-frère, aidèrent les Didot et le graveur Gatteaux dans l'entreprise du clichage des assignats, pendant qu'à Toul, un nommé Carey se livrait au polytypage dénommé par lui *homotypage.* Le procédé employé était celui-ci : frappe d'un bloc gravé en acier trempé, sur une plaque de cuivre (le procédé décrit par Théophile), puis, avec ce moule, seconde frappe sur bloc de plomb ou d'étain. Le



clichage était d'usage courant dès 1818. Abandonné, puis repris en Allemagne et serví comme une nouveauté, ce procédé à l'empreinte au plomb est d'usage en France depuis quelque temps dans les clicheries : il est préférable dans bien des cas à l'empreinte à la cire ou à la gutta. La stéréotypie est employée quotidiennement pour les journaux à tirage rapide (planche plate ou cylindrique); la *linotypie*, qui est un juste milieu, constitue l'établissement d'une ligne entière d'un seul bloc, clichée sur une ligne composée.

La galvanoplastie qui, en France, reçut ses premières applications chez Michel frères, servit à obtenir des contre-types de bois gravés afin de ménager, à l'impression, la planche originale.

Quant à la gravure sur cuivre, au burin et en relief, tous ces procédés ne l'ont pas fait abandonner, pas plus que celle sur acier, en relief. Les marques, les timbres-poste en réclament l'usage ainsi que les vignettes typographiques exécutées par les fondeurs de caractères.

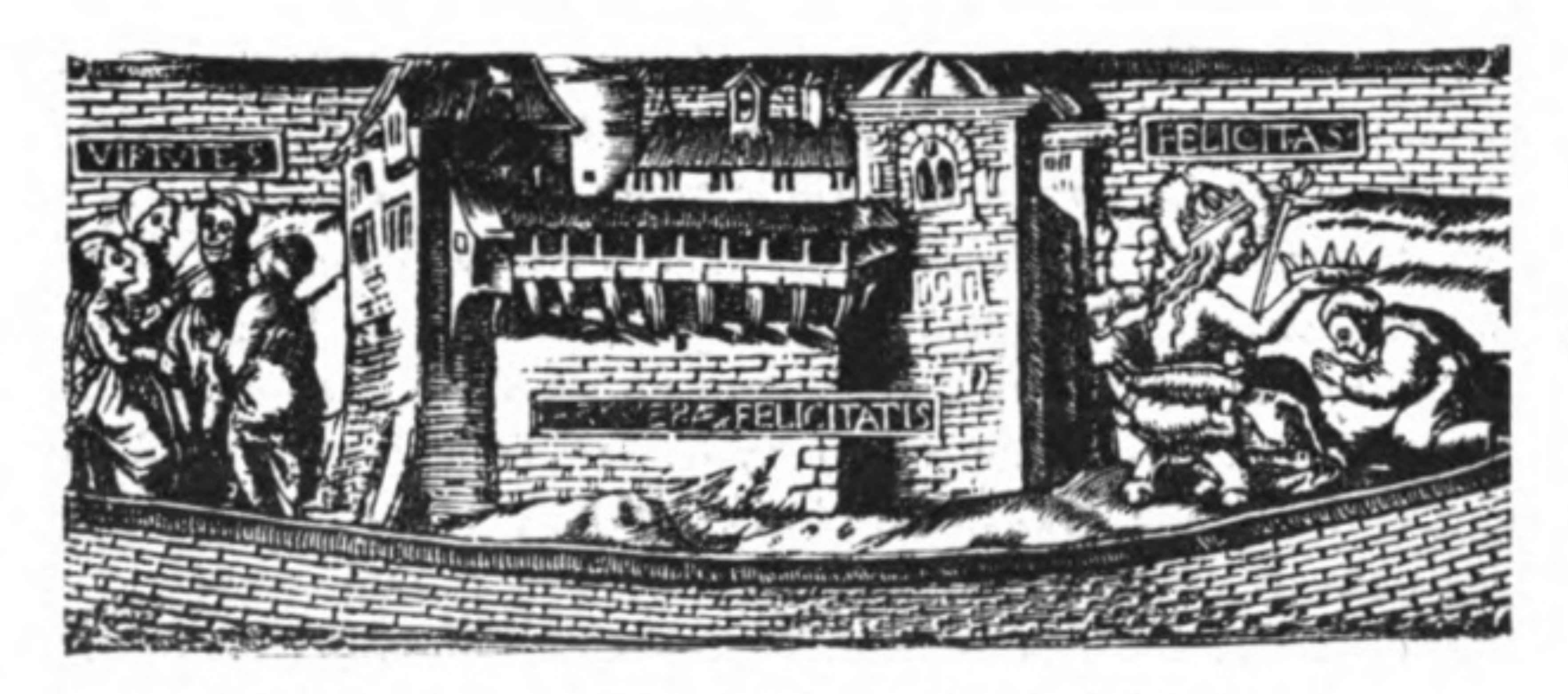


Fig. 17. — Gravure sur cuivre en épargne, d'après Holbein, vers 1520. (Pl. orig. du musée historique de Bâle, fragment.)



Fig. 17 *bis*. — Cuivre gravé en épargne, par J. Weill; XIX[e] siècle (Gaz. des B.-Arts, pl. orig.).

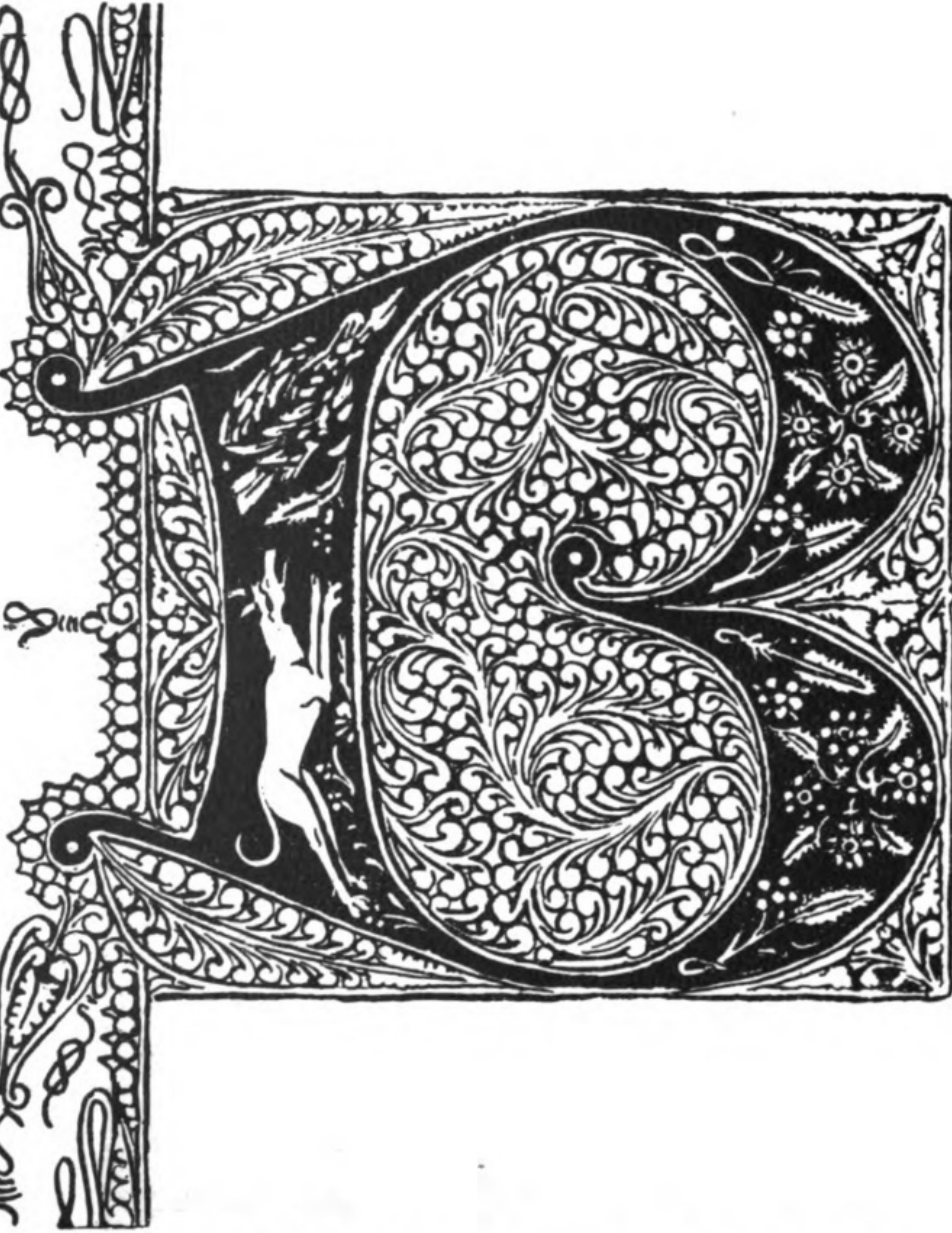


Fig. 18. — Cuivre gravé en épargne, daté de 1423; région moyenne du Rhin; pl. orig. au Louvre.





Fig. 19-20. — Cuivre gravé en épargne : *L'Annonciation*, d'après Lochner ; région néerlando-colonaise, vers 1470. Pl. orig. au Louvre.



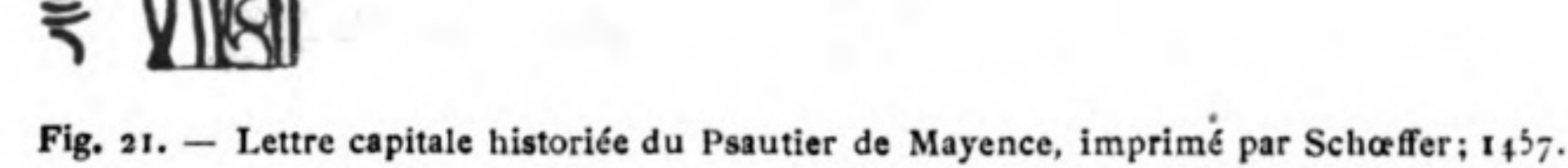


Fig. 21. — Lettre capitale historiée du Psautier de Mayence, imprimé par Schœffer; 1457.

Fig. 22. — Gravure sur métal en épargne (interrasile); milieu du XV[e] siècle. provenant d'un « Spiegel ». Bamberg ou Mayence.



Fig. 23. — Gravure sur métal en épargne : *Heures de Jean du Pré*, 1488, Paris. (Leclerc, édit.).



Fig. 24. — Gravure sur métal en épargne : *Heures de Pigouchet*, 1498. Paris (galvano sur pl. orig.); coll. Rahir.



Fig. 25. — Gravure sur métal en épargne avec légende xylographique : Ste Bathilde; France, XVIe siècle.



Fig. 25 *bis*. — Pl. orig. XIX[e] siècle (Coll. Maylander).

CHAPITRE II

LES INCUNABLES XYLOGRAPHIQUES. — DES ORIGINES XYLOGRAPHIQUES AUX DÉBUTS DE L'IMPRIMERIE TYPOGRAPHIQUE : XIV[e] ET XV[e] SIÈCLES.

Toutes les gravures sur bois classées comme contemporaines de la fin du XIV[e] siècle ou du commencement du XV[e] siècle, sont de beaucoup supérieures à celles qui précédèrent immédiatement l'impression typographique allemande au milieu du XV[e] siècle. Les compositions sont inspirées à des sources d'art dont la simplicité du style, la sûreté de la ligne, la souplesse, l'élégance, la douceur des figures, forment les caractères distinctifs.

La recherche des origines locales de ces images gravées pose un problème délicat et de nombreuses difficultés surgissent à tout instant. Car, ainsi que le disait en 1911, le D[r] Kristeller, « nos connaissances actuelles ne permettent pas d'en distinguer les caractères locaux », d'autant plus que bon nombre de ces images ont transposé, par leur présentation schématique, l'œuvre initiale qui est réduite alors à sa plus simple expression. Le style d'un maître est parfois défiguré. Ainsi dans l'*Annonciation* de Lochner, au Dombild de Cologne, là où il y avait souplesse et douceur de lignes, le graveur sur métal en relief a séché et cassé les plis, comme il était de mode chez les néerlando-colonais, à peu près à toutes les époques du XV[e] siècle. L'œuvre de Lochner est des environs de 1430, la gravure de ceux de 1470 (fig. 19-20).

Cette coutume de copier en gravure des tableaux était constante ainsi qu'en témoigne en 1480 la « Bible de Cologne », où il est dit : « On donne à la fin de chaque chapitre un sujet, comme on le trouve encore d'ancienne date, peint dans les églises et dans les cloîtres. » Les miniatures, et surtout les vitraux des sanctuaires où étaient réunies les images les plus expressives, comme dans un livre ouvert, ont contribué puissamment à fournir des modèles aux xylographes tant monastiques que laïcs. Les exemples abondent où, d'une part, les graveurs imitent les tableaux et les vitraux; où, d'autre part, les vitraux s'inspirent des estampes.

Couleur mise à part, le carton du vitrail demandant un dessin schématique, le trait qui exprime les formes est celui dont le style prévalait à l'époque; il émane d'une

formule générale et ne peut être attribué à un artiste seul. Ainsi se présentent les dessins gravés au XIV[e] siècle, selon la même formule schématique. Aussi, pensons-nous que les plus anciennes gravures, celles dites aux « plis en boucles », indiquent une époque et non une école.

M. Bouchot a réuni théoriquement les gravures à « plis en boucles » et conclut à une même origine. Cela serait admissible s'il n'avait l'idée prédominante d'attribuer à la seule Bourgogne les spécimens précités.

Commençons par la planche originale qui, de nos jours, est la plus vénérable : un fragment de *Calvaire,* dit bois Protat, du nom de l'imprimeur moderne de Mâcon qui l'a retrouvé dans les parages de l'ancienne abbaye cistercienne de la Ferté-sur-Grosne, près de Dijon (Voir Bouchot : *un Ancêtre de la gravure sur bois*). En noyer, et mesurant 60×23, cette planche gravée, vu ses grandes dimensions, était probablement destinée à un tirage sur étoffe. Les caractères de l'inscription du phylactère sont en onciale, et indiquent à peu près l'époque de 1380-90. Au revers, une gravure, non terminée, représente un ange agenouillé, fragment d'une *Annonciation* dont le style est italianisant comme les œuvres flamandes et françaises de ce temps, par influence d'Avignon, du duché de Savoie ou de l'Italie même. Les plis, sur les deux sujets, face et revers, sont sobres d'expressions et sont à rapprocher de ceux d'un *Portement de croix* (Bouchot, 25; Schr., 342), par un *Calvaire* (Schr., 387) ainsi que par une étoffe imprimée en repérage avec bois de différentes sortes : couverture du lutrin d'Innichem, Tyrol (Forrer, XX), vers 1400. Cette toile imprimée fait penser à celle de Sion (à Bâle), provenant de la Haute-Italie et représentant l'*Histoire d'Œdipe* en deux couleurs avec inscriptions en onciale, mais d'un style très italien et assez éloigné du bois Protat (fig. 26-27).

Ces rapprochements n'indiquent pas que le bois Protat soit d'une origine méridionale, d'autant plus que nous savons qu'à la chartreuse de Champmol, près de Dijon, il existait des tailleurs de molles comme « le menuisier Jehan Baudet qui a taillé des molles et tables à la devise de Beaumetz », et mieux encore « Jacques de Baezre, tailleur d'images, demeurant à Dandermonde en Flandre, à qui on doit le *S. Georges,* de Dijon, et deux *tables de bois entaillées d'images* pour la chartreuse de Dijon, en 1390 (Voir de Laborde; *les Ducs de Bourgogne*, p. 541.) L'emploi d'un flamand, cité dans l'inventaire du duc de Bourgogne Charles le Téméraire, témoigne, qu'à son époque, il n'existait guère de tailleur sur bois bourguignon et laïque capable de tailler suffisamment bien une image, ou du moins connaissant assez bien la technique du bois champlevé. Quant au sujet du *Calvaire* présenté sur le bois Protat, des variantes en étaient connues dans diverses régions. La représentation qui, jusqu'ici, se rapproche le plus de celle du bois Protat, tant par la composition, les casques des soldats, que par le phylactère à caractères en onciale, se trouve aux vitraux de Niederhaslach, en Alsace, datant de 1390 à 1410. Seul le centurion tenant la banderole n'est pas habillé de la même manière.

Nous connaissons l'expansion extraordinaire de l'idéal Siennois pour l'iconographie religieuse; nous savons combien cet art prévalut à Avignon, avec Simone de Martino, vers 1340, et combien les artistes miniaturistes de la même école influencèrent la Bourgogne, puis Prague avec Thomas de Mo-



dène, vers 1353. Nous retrouvons la même formule, vers 1380 à Cologne, avec les œuvres de l'école de Wilhelm de Herle et de Hermann Wynrich, mis à même de s'inspirer à l'école Siennoise par les Franciscains et aussi les Dominicains nombreux à Cologne, et en lutte d'influence. La *Mise au tombeau* due à Ambroise Lorenzetti (1344), ne se retrouve-t-elle pas dans le même sujet traité par Hermann Wynrich à l'autel des Clarisses du Dôme de Cologne?

La gravure sur bois, qui ne fut considérée que comme un moyen pratique de multiplier un même sujet, employé, par les « peintres à la forme », pour l'impression des étoffes, devint aux mains des couvents un excellent moyen de produire des images de propagande. Avec ces images qui nous sont restées du passé nous pouvons connaître mieux les pèlerinages fréquentés tenus par les moines et les dévotions locales entretenues par eux. Le Rhin fut la grande artère de pénétration religieuse vers le nord et fut appelé la *rue aux moines*. Bien qu'en principe l'imagerie religieuse ait eu souvent une inspiration italienne, les premiers ouvrages imprimés, destinés à l'éducation religieuse du peuple, ne sont pas italiens.

A Paris, nourricière morale et centre intellectuel des sciences et des lettres, « *la Ville Lumière* » ainsi appelée en 1470 par les maîtres rhénans Michel Gering, Ulrich Crantz et Martin Friburger, premiers imprimeurs de la Sorbonne, ne semble pas avoir eu, au point de vue de l'imagerie primitive la même importance que d'autres villes étrangères, particulièrement au XVe siècle. La guerre de Cent ans, du reste, peut aider à expliquer certaines abstentions françaises et la fabrication continue des miniatures anglaises ormées à l'art de France. Cependant au point de vue directeur nous avons à compter avec d'autres abbayes, cisterciennes, clunisiennes, bénédictines, qui plus ou moins s'inspiraient aux mêmes sources, et dont l'autorité spirituelle s'étendait sur les couvents de la Souabe, de la Bavière, du Tyrol, etc. On ne peut dire toutefois si des images sont sorties de ces couvents pour le compte de la communauté générale, et si les maisons mères n'auraient pas fait appel à l'habileté technique de quelques filiales réputées pour graver des images religieuses, car les Flandres, le Dauphiné, comme l'Alsace, la Suisse Souabienne et le Tyrol semblent avoir eu en même temps des « tailleurs de tables » très en avance sur ceux d'autres régions.

Quelles seraient donc les œuvres qui, par leur style, peuvent donner quelques indications au sujet des images à plis en boucles? Jusqu'à présent, nous avons trouvé, en abondance, ce pli spécial sur les vitraux français du XIVe siècle. Il en est même, au Mans, qui, datant de 1256, offrent (style archaïque mis à part) dans la figure du moine Guillaume Roland, des plis en boucles si caractérisés qu'il semble difficile de ne pas voir dans cette formule, révélée par les plus anciens incunables, l'origine schématique que nous cherchons. Une *Mort de Marie,* dans cette même église de St-Étienne du Mans fournit le même exemple. Cette formule se retrouve encore aux vitraux de la cathédrale de Châlons-sur-Marne, du XIVe siècle, à Saint-Germain l'Auxerrois, à Paris, ainsi qu'à Notre-Dame de Paris, et à la Sainte-Chapelle, surtout à la quatorzième fenêtre.

A Auxerre, Autun, Beaune, Dijon, Semur et Troyes, ville où du XIIIe au XIVe siècle il y eut 82 peintres verriers, le même style plus ou moins accentué se retrouve.

Si nous approchons des Bords du Rhin, c'est l'Alsace, très ouverte à l'influence française, qui fournit les exemples les plus certains. A Thann, par exemple, où Catherine de Bourgogne eut un fief, les plis doux en boucles sont très caractérisés. Dans les vitraux de l'église de Mulhouse (vers 1350), à Niederhaslach (1390-1410-20), le carton de vitrail est formé à la même école. Si donc, comme tout paraît l'indiquer, les premières images religieuses proviennent des cloîtres, il faudrait supposer que les graveurs sur bois monastiques ou confraternisés se sont formés sous l'influence française; que ces cloîtres aient existé en France, en Suisse, en Souabe ou au Tyrol, cela est d'une importance secondaire.

Si le pli en boucles peut trouver son origine en France, ce pays n'est pas le seul



qui l'ait prodigué. Cologne, avant l'adoption d'un style aux plis brisés, était la ville où les plis doux, longs et souples, étaient très caractérisés. Ainsi les peintures de l'école de Wilhelm et particulièrement des fresques très anciennes qui sont dans le même style que les miniatures anglaises, telles que celles du *Psautier* de Peterboroug du XIII[e] siècle. A Cologne, les peintures décorant le chœur du Dôme (1322) offrent des plis en boucles dans le genre de ceux que présentent quelques bois anciens. Et, quand les artistes de Cologne, oubliant la douceur du premier style, adopteront le pli brisé, après Lochner, un peu moins doux, ils le devront aux miniatures de la Thuringe et de la Saxe tout autant qu'à Van der Weyden, de Tournai. Les gravures sur bois à plis doux étant contemporaines de 1390 à 1410, leur facture concorde absolument avec l'art de cette époque qui, du Nord-Rhin à la Bourgogne, suivait un même idéal auquel obéissaient aussi quelques retardataires français de couvents industrieux. Les œuvres indigènes françaises, sous ce rapport, se rencontrent avec l'école primitive colonaise, et le *Parement de Narbonne*, vers 1374, où la sveltesse des figures, la souplesse des plis en boucles sont très indiquées, participe aussi des miniatures et des broderies anglaises si appréciées en France comme à Cologne au XIV[e] siècle.

A la page 124 de son livre : *Les deux cents Incunables,* M. Bouchot présente un certain nombre d'images ayant une apparence d'origine commune et présentant des plis en boucles. Toutefois, en ce style, il existe diverses manières, diverses factures plus ou moins archaïques, plus ou moins grasses, plus ou moins souples.

Un des meilleurs exemples se trouve dans une *Crucifixion* (Schr., 389) avec le mot INRI écrit en onciales (vers 1400-10). De même style est une autre *Crucifixion* (Schr., 399), reproduction d'une œuvre que l'auteur du *Christ* de Tegernsee (Schr., 932) n'a pas ignorée, Christ estampillé aux armes de l'abbaye cistercienne de Tegernsee, vers 1440. D'après un autre modèle, très supérieur par le caractère, un *Christ* en croix (Bouchot, 45; Schr., 435) est à joindre aux spécimens précédents, mais ne semble pas provenir de la même région. Les n[os] 389 et 399 de Schreiber portent des indications assez spéciales à la France; ainsi les cheveux taillés « à la grève », tandis que le n° 435 n'offre pas le même style de coiffure.

La même coiffure « à la grève » se retrouve aussi sur une peinture d'origine française du cloître cistercien de Maulbronn en Wurtemberg, vers 1424, avec nébules nombreux dans la décoration. Cette indication d'une œuvre française dans un couvent, filiale d'une maison de France, pourrait faire supposer que des œuvres gravées, bien qu'ayant le caractère français, ont pu ne pas être produites en France.

Nous retrouvons la même coiffure (genre dit : Enfant d'Édouard) « à la grève » dans tous les personnages de la scène : *Jésus au Jardin des Oliviers* (Bouchot, 9, Schr., 185), trouvée collée sur un livre de la région lyonnaise. Cette image reproduit une composition très répandue dans ses dispositions générales, et qui semble devoir être la copie d'un bas-relief. L'œuvre est la plus belle de la série. La tête du Christ offre le même caractère de douceur que celui du n° 399 (Soldau, 105). Le sujet existe en sculpture, et particulièrement à N.-D. de Paris, au pourtour gauche du chœur. Cette scène, faisant partie d'une suite sur la *Vie du Christ*, a été terminée en 1351 par Jehan Ravy et Jehan le Bouteiller. La même figure de Christ, avec plis dans le même mouvement



que sur la gravure, se retrouve sur un vitrail de St-Germain l'Auxerrois, à Paris, aussi bien qu'à Niederhaslach (fig. 28).

Les images qui se rapprochent le plus du *Jésus au Jardin des Oliviers*, tant par la manière ondulée de traduire les chevelures que par le style des plis, sont sur une même feuille (vers 1410) et proviennent du monastère de Tegernsee : *Annonciation et Nativité* (Schr., 51 et Soldau, 21). Dans l'*Annonciation*, le pupitre tournant qui porte le livre de la Vierge se retrouve sur une miniature flamande du *Traité des Louanges de Marie* (Bibl. de Bruxelles, livre offert en 1461 à Philippe le Bon, par J. Mielot du chapitre de Lille), sur une *Nativité*, contre-partie d'une miniature du *Missel de Tours* due à Bourdichon, et sur un vitrail de l'église Ste-Madeleine de Strasbourg (1481). Dans son ensemble, la *Nativité* se rapproche d'une peinture de Constance.

Trois pièces importantes viennent ensuite : *S. Bénigne* (Bouchot, 87; Schr., 1315, et pl. V) et *Ste Dorothée* (fig. 32), cette dernière sainte sous deux aspects différents (Schr., 1394 et 1395; pl. dans Soldau, 4, et Hirth et Muther, 2). *S. Bénigne*, présenté en évêque, le patron de la Bourgogne, dont la dévotion s'étendait en Suisse dans la vallée du Rhône et probablement plus loin, a inspiré une multitude de manuscrits où les paraphrases étaient nombreuses, dit l'abbé Bougaud. La *Passion* de S. Bénigne a servi de thème aux images; ainsi cette feuille à 12 sujets où l'apôtre, d'abord en prison, puis devant ses juges, subissant ensuite toutes sortes de tortures, entre autres, avoir les mains plantées d'alènes, le crâne traversé d'une broche, etc., pour enfin finir décapité. (Bouchot, 76). (Dans un vitrail du xve siècle, à Beaujeu en Lyonnais, il existe une représentation de S. Crépin et S. Crépinien, dans une chaudière et dans les flammes, les doigts plantés d'alènes.) Les divers sujets, par leur style à plis doux, peuvent se rapprocher d'images ayant des légendes manuscrites ou xylographiques en dialecte alémannique.

Le *S. Bénigne* (et non *S. Cassien*, ainsi que le nomme M. Schreiber) figuré ici encore avec les doigts plantés d'alènes, tel qu'il est représenté aussi sur une statuette de Dijon et sur une chappe bourguignonne-flamande de 1440-50 (à Vienne en Autriche). De même style aux plis fins, souples et en boucles, la *Ste Dorothée* (Schr., 1395) avec l'Enfant Jésus, lequel tient un panier de fleurs semblable à celui que porte un *S. Joseph* dans une peinture primitive de Cologne — image retrouvée collée, avec le *S. Sébastien* en bonnet électoral (Schr., 1677), sur une couverture en bois d'un manuscrit écrit en 1410 au couvent de Saint-Zénon, près de Reichenall (Bavière). La couronne de la *Ste Dorothée* est large de bandeau et tréflée, comme celles des saintes femmes dans les vitraux de Mulhouse de 1350. (Musée historique.) Le fond, diapré avec rinceaux, est traduit de même manière sur les vitraux alsaciens et sur les miniatures avignonnaises et alsaciennes. La figure courte, massive, semble la sœur de l'autre *Ste Dorothée* (Schr., 1399), sans l'Enfant Jésus, et portant un panier de fleurs et un sceptre fleuri. M. Bouchot l'intitule *Ste Opportune*, par erreur. (Voir aux gravures sur métal en relief, page 43.) Le socle sur lequel porte la Sainte est conforme à de nombreux meubles analogues qui figurent dans les vitraux de Niederhaslach et au cerceuil représenté sur un vitrail de l'église St-Georges de Schlestadt. Quant au panier, de forme très spéciale, nous le retrouvons en



nombre dans les dessins de la « Welislaw Bilderbibel » de Prague datant du XIVe siècle, et plus tardivement aux mains de figures néerlando-rhénanes.

Dans le même esprit de plis et de coupe, *Quatre Saints*, (saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, saint Sébastien, saint Antoine : Schmidt, 10) semblent sortir des mêmes officines régionales de pays alémannique (Haute-Alsace, Bâle, nord-Bourgogne).

Bien que l'Autriche et la Bourgogne par la Haute-Alsace aient pu souvent s'associer, il ne s'ensuit pas qu'une image de *S. Sébastien,* celle dite au bonnet électoral (Schr., 1677; Hirth et Muther, I), soit très bourguignonne ainsi que le désire M. Bouchot. Cette coiffure est trop spéciale aux pays d'Autriche, de Hongrie et de Bohême pour ne pas y voir une indication en faveur de l'une de ces régions. Ce bonnet se retrouve sur presque toutes les figures de princes et princesses du château de Karlstein, à Prague (voir : *Der Bildercyclus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein,* et la *Bilderbibel* de Prague, XXVII). Il coiffe aussi un *S. Vit* (voir Lutzow), et un *S. Emeric*, fils de saint Etienne roi de Hongrie (Schr., 1418), dont les images ne datent que de 1460-70 environ, tandis que le *S. Sébastien* peut remonter à 1410. Dans le même style à gros traits ronds, comme en présentent quelques spécimens de vitraux de Marienbourg (école bohémienne du XIVe siècle), un *Christ à la colonne* (Bouchot, 15; Schr., 288, et les nos 17, 25, 91, 191, 159 de Bouchot).

Les représentations de *S. Sébastien* entre deux archers, ainsi qu'il se voit sur l'image citée plus haut, sont fréquentes à toute époque, et un ex-voto de ce genre a existé à Saint-Bénigne de Dijon. Toutefois cette constatation ne peut fournir aucune indication quant au style de la coiffure du *S. Sébastien,* de cet ex-voto.

Une autre image de *S. Sébastien* (Schr., 1684), image xylo-chirographique à texte allemand daté de 1437, porte à chaque coin, en haut de feuille, le Tau symbolique des Antonites, religieux hospitaliers de la règle de Saint-Augustin qui soignaient le mal des Ardents (le feu de saint Antoine) aussi bien que les maladies contagieuses. L'image de S. Sébastien étant de celles qui protégeaient de la peste, il est naturel de retrouver, parmi leurs nombreux types, la marque distinctive de l'ordre qui avait son siège principal à Saint-Antoine dans le Viennois, sa préceptorerie à Isenheim en Alsace, existait des couvents jusqu'en Arménie. Le Tau est encore marqué sur les images de *S. Sébastien :* nos 1678 et 1679 de Schreiber; la dernière est datée de 1472 et porte un texte xylographié semblable à celui manuscrit de l'image de 1437. Celle-ci peut fort bien provenir du couvent de Saint-Antoine de Viennois ou de Isenheim, et le texte, ajouté après coup à la main, en allemand, pouvait indiquer la nationalité du pèlerin, la date mentionnée, l'année du pèlerinage (fig. 36).

L'église abbatiale de Saint-Antoine de Viennois, au Dauphiné, possédait la chapelle de Jacques de Bourbon, roi titulaire de Hongrie, qui fit plusieurs visites à l'abbaye, particulièrement en 1423. Maximilien lui-même distingue l'ordre en lui donnant les armes de l'Empire (un aigle éployé de sable, becqué, membré et diadémé de gueules, nimbé d'une tiare impériale d'or, et sur l'estomac un écusson d'or à un T d'azur; ces armes figurent encore sur une reliure de l'abbaye). L'abbatiale possédait encore avant 1472 la chapelle Saint-Sébastien et celle des Allemands. Chaque année l'abbaye attirait une affluence considérable de pèlerins : « Plus de 10.000 Italiens et une multitude nom-



breuse d'Allemands et de Hongrois en la seule année 1599. » Tant de visiteurs étrangers impliquent une iconographie assez complète, des images variées, contre la peste et les accidents de route, et que l'on apportait aux lieux vénérés où qu'on en rapportait. Les couvents de la Souabe, de la Bavière et du Tyrol, ont longtemps conservé de ces images.

Deux images, de grand format, représentant *S. Antoine* de Viennois, existent au cabinet de Munich. Dans l'une (Schr., 1215 et Soldau, 30), le saint, assis sur une *cathedra*, porte le bâton terminé en Tau avec clochette. De nombreux ex-voto sont suspendus; des pèlerins invoquent et font des offrandes. Évidemment le modèle qui inspira l'image est le même que celui d'où sortit la statue de l'autel d'Isenheim; mais le style est plus sobre, à plis plus doux, de 1420 à 1440. Deux écussons, portant croix blanche sur fond noir, semblent être deux cachets placés après coup. Indiqueraient-ils l'estampille de Savoie? A certaine époque, cet écu se trouve sur le sceau du prieur du couvent. L'autre image n'est pas de la même main, et bien que saint Antoine, assis aussi dans une large cathedra, tienne une clochette et un bâton terminé en Tau. Deux personnages agenouillés ont les mains embrasées, et, derrière eux, deux diables semblent lutter d'influence pour faire souffrir les possédés atteints du mal des Ardents.

Le style des plis et les quelques hachures assez rares indiquant les ombres, (ce qui n'existe pas sur les plus anciens incunables), se retrouvent sur le *S. Christophe* de 1423 dont les indications d'ombre sont semblables. Cette image de saint Antoine se rapproche davantage du style italianisant et peut se rattacher à l'art du Dauphiné, du Viennois, de la Savoie. De ces parages, du reste, paraît provenir le *S. Christophe* de Buxheim de 1423, trouvé collé sur un manuscrit daté de 1417.

Indépendamment de la similitude existant entre les montagnes représentées et leur interprétation dans un dessin de Pétrarque « portraiturant » la fontaine de Vaucluse, du moulin à eau et de la cascade indiquant une nature alpestre, du palmier qui n'est pas arbre du Nord (bien que Van Eyck ait peint un palmier dans son rétable) : tous ces détails plaident en faveur d'une contrée du sud voisine des Alpes. Cette hypothèse semble se confirmer à la visite de l'église abbatiale de Saint-Antoine, située près du château de Beauvoir où résidaient les Dauphins de France, et enrichie de peintures parmi lesquelles existe encore un *S. Christophe* de grande dimension, qui rappelle de très près celui qui fut trouvé à la chartreuse de Buxheim. L'image est gravée en contre-partie de la fresque, et les deux jambes du Saint sont pour ainsi dire calquées. Le mouvement général est le même, bien que l'Enfant Jésus soit placé différemment et que, dans la gravure, le pli flottant du manteau soit, dans la fresque, la partie flottante d'un autre vêtement. Malgré ces différences on ne peut nier que la gravure et la fresque soient inspirées d'une même composition initiale. Le dessinateur sur bois a pu, comme cela se voit souvent, s'inspirer de la peinture sans la suivre complètement (fig. 34).

Ajoutons encore que, en 1389, Jean Galéas, plus tard duc de Milan, fait don de peintures au monastère. De 1416 à 1496, de nombreux embellissements ont lieu de nouveau, et la date de 1423 coïncide avec l'inauguration de la chapelle du roi Jacques de Hongrie. En 1426, « le maître Robin Favier, peintre et citoyen d'Avignon, habitant à Saint-Antoine, exécute à la cathédrale de Grenoble des fresques en « bonne et fine couleur ». Tout porte à croire que son talent fut employé à l'abbaye où il résidait. A rapprocher aussi la légende latine xylographiée de *saint Christophe* de Buxheim, des épi-

taphes du monastère de Saint-Antoine, où le rameau à plusieurs branches qui les termine se trouve sur le bois gravé. (Sur 31 images de saint Christophe gravées sur bois, il en existe quatre avec le palmier, mais plus tardives que celles de 1423. (Schr., 1359, 1354, 1360, 1361. Pour la reproduction de la fresque du saint Christophe, voir Dom H. Dijon : *L'Église abbatiale de S. Antoine...*).

Les peintures dauphinoises participent naturellement de l'école avignonnaise-viennoise, mais influencées aussi par l'école milanaise.

Avignon, après Simone di Martino, devint un centre où l'art de la miniature fut très cultivé; et Jean de Neumark, de Bohême, y commanda des images. Les rapports entre les deux régions n'étaient pas accidentels, et le cardinal de Luxembourg repose au couvent des Célestins d'Avignon, 1387; son portrait figure au musée Calvet.

Si, de Savoie et d'Avignon la migration des modèles est due, en partie, en Bourgogne et en Alsace à l'iconographie italienne, quelques images semblent indiquer la solution mixte; se présentent ainsi une *Crucifixion* (Schr., 387 et Soldau, 99) la *Mort de Marie* et le *Couronnement de Marie* (Schr., 709 et 729; Soldau, 19 et Hirth et Muther).

La *Mort de Marie* offre une composition dont on retrouve l'idée dans une fresque de Ravenne due à Giov. et Pietro de Rimini, au milieu du XIVe siècle, ainsi que dans une fresque de Zbirov, en Bohême. Le grand banc que présente l'image gravée, se retrouve en 1365, à Santa-Croce de Florence. Plus tard, la même composition de la *Mort de la Vierge* se verra sur le vitrail de l'église S. Guillaume de Strasbourg, de la deuxième moitié du XVe siècle, et on y retrouve les dix personnages debout, dont le Christ ainsi que ceux agenouillés; seul le banc italo-provençal n'existe pas.

Quant au *Couronnement de la Vierge*, dû au même graveur, vers 1410, il procède aussi des modèles italiens de pays autrichiens. (Valentine de Milan est représentée sur un divan semblable à celui de la gravure.) La présence d'anges musiciens, devenue générale, se retrouve aussi bien sur les fresques avignonnaises que sur les peintures colonaises de la fin du XIVe siècle. Nous constatons aussi, réserve faite pour les types de visage qui sont différents, que la couverture en toile imprimée d'Innichen en Tyrol (coll. Forrer), participe du même style général; toutefois, les plis longs et traînants, en boucles, des deux gravures de la *Mort* et du *Couronnement de la Vierge*, se retrouvent de manière très sensible sur le *Parement de Narbonne*.

Deux autres gravures, bien que portant des plis doux, sont de styles différents. La *Vierge* dite de Lyon (Bouchot, 64, Schr., 1069), trouvée dans un livre du Lyonnais, et le *Repos de la Sainte Famille* (Schr., 637 et pl. IV) ou *Fuite en Égypte*. La *Vierge* de Lyon est courte et d'un dessin défectueux, mais les parties épargnées par le graveur peuvent indiquer l'excellence d'un modèle dû à une école régionale, 1410 (fig. 33). Le fond de l'image offre un treillis quadrillé simulant des caissons, ainsi qu'il en existe sur quelques peintures avignonnaises et sur les vitraux alsaciens de Schlestadt et de Thann, vers 1420-30, dont le style est à plis doux. Nous savons combien les Flamands et les Colonais ont utilisé les carrelages losangés et quadrillés, mode qu'ils tenaient probablement de l'Angleterre (voir les peintures de la chapelle S. Étienne de Westminster, de 1356, ainsi que les épisodes de la *Vie de saint Ethébréda* du XIVe siècle), aussi, nombreux sont les exemples de ces carrelages si spéciaux, qui se retrouvent même dans les peintures sur bois de la voûte de l'église de Chatelendren du XVe siècle, dans les Côtes-du-Nord (France); là aussi, le style des plis participe de la facture souple.



L'image du *Repos de la Sainte Famille* offre des plis en boucles assez caractérisés, toutefois le style du trait, moins doux, accuse, par la sveltesse et la maigreur des formes, un archaïsme assez singulier. Les documents qui se rapprochent le plus de la *Vierge du Repos de la Sainte Famille*, se retrouvent dans des figures, assises sur des socles, représentant les *Douze Vertus* et les *Douze Vices*, figurés sur les vitraux de la cathédrale de Strasbourg (voir de Bruck, pl. IV), et datant de la fin du XIVe siècle. La couronne royale à longues broches peut se retrouver sur une *Ste Lucie* flamande (Cab. des Est no 606, réserve) gravée au burin, ainsi que sur les armes de la ville de Cologne. Quant au *S. Joseph* faisant la cuisine, son air de gnome barbu et son bonnet retombant, familièrement reproduits sur des peintures et des statues de Cologne, font penser à quelque type légendaire d'Alsace. Si, dans les miniatures des « Heures du duc de Berry », (ms. fr. 18014, fol. 143) qui sont de main flamande, ce *S. Joseph* est reproduit tenant sa petite poële à frire, nous le voyons encore dans une peinture de l'école néerlando-colonaise, vers 1400, occupé à la besogne avec le même ustensile. (Tableau à Utrecht.)

Entre l'Alsace et Constance peut prendre place une image de la *Trinité* (Bouchot, 95), imprimée sur la même feuille que la châsse de *S. Claude* (une abbaye célèbre de ce nom, analogue à celle de S. Antoine de Viennois, était située en Franche-Comté). La *Trinité,* vers 1420, est antérieure à l'autre figuration qui ne date que de Louis XI.

Un sujet de grande dimension, gracieux entre tous, et que M. Forrer reproduit (pl. XXX), offre des qualités décoratives. C'est la toile imprimée représentant *Ste Anne, la Vierge et les anges,* et datant approximativement de 1400. Ces anges, au nombre de cinq, ont la forme d'oiseaux, et, comme des sirènes, chantent les louanges de Marie à laquelle sainte Anne apprend à lire. Une ornementation architectonique élégante surmonte la scène. Le sujet, dont il ne reste qu'un exemplaire complet, se retrouve reproduit plusieurs fois sur la même étoffe. L'escabeau sur lequel sainte Anne pose le pied, est absolument semblable au socle qui supporte sainte Dorothée (Schr., 1394) et des personnages de vitraux alsaciens. Les anges-oiseaux se retrouvent aussi sur la chappe bourguignonne de Vienne (Autriche) et en Angleterre avec d'anciennes représentations analogues. Quant au sujet, en général, il est la reproduction libre, en contre-partie, d'un dessin de l'école primitive de Cologne (Forrer : *Les imprimeurs de Tissus*), où le style des plis allongés et souples correspond à celui des œuvres de l'École du maître Wilhelm de Herle.

Nous avons passé en revue les principales images à plis doux ou en boucles, nous avons noté quelques points de comparaison, apporté quelques aperçus sur la migration des modèles, la mobilité de leurs styles, cependant il ne convient pas de conclure en faveur d'une région déterminée de production, tout en admettant la formule des plis en boucles comme étant d'origine française. Cette formule est en opposition avec celle des *plis en crochets* de tradition westphalienne que les couvents néerlando-flamands avaient adoptée particulièrement avec « les Frères de la Vie commune occupés à la transcription des manuscrits ». Ceux-ci, semble-t-il, répandirent en Allemagne la manière schématique, rigide et crochue qu'ils adaptèrent à des images imprégnées de l'esprit mystique des



monastères de Cologne. Avec la gravure sur bois les provinces allemandes du nord retrouvèrent les anciennes conventions des miniatures de Saxe-Thuringe; et à mesure que cette manière émigre vers le sud elle perd en sécheresse. Par la Flandre elle s'installe en Bourgogne, en Autriche; elle s'égare jusqu'au Tyrol et touche Venise à la fin du xve siècle. En Souabe, la ligne brisée remplace peu à peu la ligne souple sans oublier toutefois l'iconographie italienne et son association aux anciennes formules françaises.

Parmi les images utilisées en Allemagne qui semblent devoir marquer une transition, il convient de citer quatre petites pièces collées sur un manuscrit de Tegernsee, chacune encadrée d'une bordure mobile aux armes de Bohême, de Bavière et d'Autriche (fusées bavaroises, lion du Palatinat, fasces autrichiennes, d'après Schreiber) : *S. Sébastien* (Schr., 1681); *Jésus et sa mère* (n° 700); *messe de S. Grégoire* (n° 1466); *Ste Dorothée* (n° 1397). Ces gravures présentent les caractères d'œuvres italo-flamandes.

Plus les images gravées s'éloignent des origines moins les traits sont purs; le pli en boucles disparaît, mais reste encore souple surtout dans les œuvres inspirées moins du nord que du sud. L'école de Constance occupe un juste milieu et inspira des œuvres assez aimables de forme, que produisirent la Suisse, la Souabe et l'Alsace. Et cette école du Haut-Rhin, suite de l'école de Constance, semble fusionner divers éléments avec ceux qu'apportèrent Van Eyck, Schongauer, le maître E. S., les maîtres de 1440 et de 1446, à l'art desquels Wolgemut et enfin Dürer apportèrent un dernier développement.

Une image de *saint Bernard* de Clairvaux (Schr., 1271 et pl. VII), paraît présenter un style de dessins gravés commun à la Suisse, à la Souabe, à l'Alsace et à la Bourgogne au milieu du xve siècle. L'épreuve porte les armoiries du couvent d'Ebrach (Bavière), armes que s'attribua Ebrach, mais qui sont celles de saint Bernard. Une inscription, ne faisant pas partie de la planche gravée, porte : *ierg haspel ʒe Bibrach.* (Ebrach a ressorti en un temps de Bibrach.) Le sujet représente saint Bernard embrassé par le Christ s'abaissant de la croix, motif que portait un parement d'autel mentionné au trésor de Clairvaux. Ce sujet a été souvent traité, et en 1487 on le retrouve encore à Nuremberg, dans la manière aux plis doux, sur rétable de Peringsdorffer de l'église des Augustins. Il existe même d'autres images du même S. Bernard avec les mêmes armoiries et de provenances diverses, plutôt allemandes ou suisses. (Schr., 1272, 1273, 1275, 1276; le n° 1273 trouvé dans un Psautier de 1477.) N'oublions pas que l'Allemagne, et particulièrement, la Thuringe comptèrent, du xiie au xiiie siècle, cent neuf couvents de Cisterciens; au xve siècle, il devait en subsister encore un certain nombre.

Aux mêmes influences de l'école du Haut-Rhin on peut rattacher encore une *Ste Afre* et un *S. Ulric* patron d'Augsbourg (Schr., 1706); un *S. Christophe* (Hirth et Muther, 6 et 7) qui, comme dans le *S. Christophe* de Buxheim, comporte un moulin à eau; une *Pieta* (Schr., 973 et pl. II); une *Ste Odile* ou *Otilie*, patronne des Alsaciens (Schr., 1645 et Soldau, 20); une *Vierge et l'Enfant* (Bouchot, 61); un *mariage de sainte Catherine* (Schr., 1150, et Soldau, 98); une *messe de saint*



Grégoire (Schr., 1468 et Bouchot, 107); un *Jésus au Jardin des Oliviers* (Schr., 184 et Bouchot, 8); toutes œuvres datant de 1430 à 1440-50.

A peu près à la même date correspond un *Calvaire* (Schr., 471 et Soldau, 8) dont les trois corps crucifiés ont été empruntés à Hans de Metz, et les trois saintes femmes éplorées à un autre tableau de la même École.

Les images, au milieu du xve siècle, offrent des séries de petit format, et plusieurs ont été collées sur les pages d'un livre manuscrit, de dialecte franconien : « *Guelden püchlein von unfer lichen Frawen Maria* », où une apostille mentionne la date de 1450. Cet ouvrage comporte cinquante-sept sujets énumérés au n° 46 de Schreiber. Le « maître d'Érasme », d'après le Dr Lehrs, serait l'auteur des originaux, car les images de cette série semblent n'être que des copies inégalement traitées; du reste, les séries de ce genre étaient reproduites à satiété.

Tenant le milieu entre l'art du pays de Liège et la Bourgogne, une image de *Jésus ressuscitant des soldats* (Soldau, 101) offre une composition que nous retrouvons semblable sur un vitrail de Walburg de 1461 (Alsace). Les plis ne sont plus arrondis et la facture des arbres de fond se ressent de celle qu'employaient les Néerlandais. Le même style intermédiaire se retrouve avec les *quatre Docteurs* (Bouchot, 75, et Schr., 1769) dont les plis en crochets se réclament des influences westphalo-flamandes; cette planche pourrait être bourguignonne. De nouveau style il existe une *Ste Dorothée* alsacienne; l'Enfant Jésus qui l'accompagne tient un panier semblable à ceux que nous connaissons déjà, bohémiens d'origine. L'Enfant Jésus chevauche même un « dada de bois » semblable à ceux que porte l'encadrement de style haut-rhénan, d'un *S. Michel* gravé sur métal (Schr., 2708, Soldau, 17).

D'Alsace ou de la Suisse rhénane, provient aussi une *Vierge* (Schr., 1000; Soldau, 7), copiée vers 1450 sur celle de la cathédrale de Milan, comme l'indique l'inscription en dialecte alémannique qui encadre le sujet. En ce même dialecte un placard tabellaire, avec texte et images, des environs de 1475 (Schr., 1809, et pl. XII), sur l'amour sensuel.

De Suisse ou de Brisgau, de 1470 à 1780, une *Ste Ursule en vaisseau* et une *Madone au rosaire* (Schr., 1709 et 1190) sont à citer.

De la même époque, l'école de Nuremberg offre une gravure où le style flamand a encore une bonne part : le *martyre du bienheureux Simon de Trente,* datée de 1475, année de l'événement, mais ouvrage de 1480 (Schr., 1967, Bouchot, 125). Très caractéristique est encore l'image des *lépreux de Nuremberg* avec texte, datée de 1493 (Schr., 1928) dont l'esprit xylographique se retrouve dans un *Calvaire* signé Claus (à Bâle), sujet probablement dû à Claus Wolf Striegel d'Augsbourg. Les Calvaires de ce genre sont nombreux et accusent un même style allemand, de 1470 à 1490. Les plis sont contournés, cassés, les visages un peu auguleux et quelques ombres en hachures accentuent le modelé. Cette manière devient générale en Allemagne et l'art graphique s'unifie dans ce sens. Au Tyrol, le même style se retrouve dans l'*Antependium* du musée de Nuremberg (Forrer, XXXII), toile imprimée où sont figurés le Christ, sainte Barbe, sainte Marie et saint Jean, placés sous niches gothiques; l'ensemble est encadré d'une bordure où sont répétés ces mots : *Inning man frolich.*



Les couvents d'Allemagne, dans le dernier tiers du xve siècle, collectionnent constamment les gravures ou se livrent à leur confection. Au couvent d'Ingolstadt, nous retrouvons une image de *Jésus au pressoir*, 1470, et un *S. François*, avec les plis en crochets. Un bois de 1475 représentant *S. Bernardin de Sienne,* est aussi conservé au cloître des Bénédictins d'Ebersberg. A citer encore une *Ste Brigitte* et un *S. Alto*, de 1497 (voir : Georges Leidinger : *Eingel-Holzschnitte...*).

Les rapports français-lorrains, français-liégeois, picards-flamands se retrouvent dans quelques gravures : ainsi la série des *neuf Preux* (Bouchot, 184) dont une estampe de 1465 donne une variante, œuvre lorraine avec légendes françaises. Metz possède de ces exemples. Ce sont encore les *douze Apôtres* en quatre feuilles (Bouchot, 75, Schr., 1769) avec inscriptions françaises, du pays de Picardie, et un *Bon-Pasteur* (Schr., 838 et pl. XX) avec inscriptions bilingues, françaises et flamandes, de Liège, vers 1470.

D'époque plus tardive est la série de dix planches sur l'*Histoire de sainte Hélène* et l'*Invention de la Croix* (Cab. des Est de Paris), largement taillées au trait et accompagnées de quatre lignes de texte xylographique en français.

Tout en participant plus particulièrement de l'École flamande, que la Bourgogne implanta, les œuvres françaises de la fin du xve siècle — région parisienne — ont acquis un style qui leur est propre, aussi éloigné d'une trop grande douceur que de la sécheresse. L'aisance des figures est remarquable ainsi que leur distinction; l'exécution ne peut être meilleure. Ainsi se présentent des images acquises il y a peu de temps, par le Cab. des Est. de Paris : *sainte Anne* debout, avec Jésus et la Vierge; *Jésus et la Samaritaine; saint Jean l'Évangéliste* et *saint Jean-Baptiste,* dans un encadrement fleurdelisé; un *Portement de Croix*, dont le style prévaudra dans les Livres d'Heures français . Le *Christ et Marie-Madeleine*, dont réplique existe à Vienne (coll. Figdor) et à Dresde (Schr., 554, et W. Molsdorf, pl. 17), œuvre réalisée de 1480 à 1490, pleine de charme et de tendresse, peut se rapprocher d'une *Vierge* (fig. 42), image aimable du musée de Bâle, collée à l'intérieur d'un coffre de voyage. La Vierge est debout, encadrée par une bordure de roses sur fond noir. L'épreuve est unique, comme celle de Paris (Réserve E à 5^c) collée également à l'intérieur d'un coffret. Une *Annonciation,* de la collection Protat, est aussi à signaler comme ayant été copiée en 1492 par Pierre Le Rouge, puis par Simon Vostre en 1498. C'est en somme la manière de Jean du Pré qui prévaut dans les grandes planches, vers 1480, formées à l'art de la Flandre française où naquit Van der Weyden, artiste dont le nom d'abord français, de la Pasture, se rapproche singulièrement de celui de du Pré. Van der Weyden eut un fils peintre. Jean du Pré semble avoir été formé à la même école.

A Paris, en cette période, de grandes estampes étaient éditées, et il en reste quelques fragments, entre autres la *Prophetia Moysi,* la *Sibylle d'Erythrée* et la série du *Paon,* du *Coq*, du *Passereau,* avec légendes : le *paon matin fait;* le *coq bon soleil;* le *passereau mal conseil.* Un *monogramme du Christ*, signé Bezard, collé dans un coffret, un *S. François* (Bouchot, 101), *l'Homme des douleurs* (Bouchot, 157), témoignent encore du même esprit de la mesure, très persistant dans l'évolution de l'iconographie française à la fin du xve et du commencement du xvie siècle.

Une grande composition : *Scènes de la Passion* (Bouchot, 191) peut résumer



toutes les qualités d'ordonnance logique propres à cette même école française. Ici, le tableau est synoptique et décrit tous les actes de la Passion hors Jérusalem, de Pilate au Golgotha. Il participe de cette mine inépuisable de l'imagerie artésienne, picarde et flamande de langue française où se sont inspirées les éditions de Pigouchet, de Simon Vostre et d'Antoine Vérard. La gravure, mesurant 0,49 × 0,353 compte 215 figures pour plus de onze scènes ingénieuses et parlantes.

On retrouve encore de grandes planches, gravées à la même époque, dans diverses contrées de la France. Ainsi le musée de Nice conserve une *Crucifixion*, provenant de l'église de Luceram, commune du comté de Nice, et mesurant 1m05 × 0,75. (En cette église, il existe d'importantes peintures de l'École niçoise des xv[e] et xvi[e] siècles). (voir Ph. Bensa, *Bull. de la Société Nat. des Antiquit. de France*, 1911; 305, 308). Dans ce sujet, la Vierge et saint Jean versent des larmes, et leurs visages sont contractés par la douleur. Le fond représente une étoffe damassée rappelant les dessins de la chasuble imprimée de la vallée d'Aoste (coll. Forrer). Le style des draperies est d'une bonne facture ainsi que la coupe franche du bois; le sujet est gravé sur quatre blocs joints ensemble pour le tirage.

Le même caractère de souffrance est donné aux mêmes personnages d'une *Crucifixion*, également de grande dimension, puisqu'une petite partie du S. Jean, mesurant 0,48 × 0,32, n'est qu'un fragment d'épreuve conservé à la Bibliothèque de Bourg. La même bibliothèque possède encore des fragments d'une *Annonciation* 0,65 × 0,48, une *Madeleine*, 0,53 × 0,23, et un guerrier romain, 100 × 0,30, ainsi que cinq autres morceaux semblant provenir d'une immense gravure représentant un *Calvaire*. Les épreuves de ces bois sont modernes, les planches originales ont disparu, mais ne doivent pas avoir été détruites. (Une reproduction du « S. Jean », est donnée dans Bégule : les *Vitraux*, p. 187.)

ITALIE. — L'Italie, ainsi qu'il est facile de le constater, a influencé l'art graphique, soit par Avignon, le Dauphiné, Constance, Prague, Cologne même; si elle a beaucoup inspiré elle semble avoir peu laissé parmi tant de spécimens divers.

Au second quart du xv[e] siècle, Cennino Cennini décrit bien la manière d'imprimer les toiles en couleurs et donne quelques renseignements au sujet des bois gravés, mais il ne parle pas d'estampes sur papier. Toutefois, quelques belles séries d'images de cette époque nous sont parvenues d'Italie. La *Passion* en 18 sujets (à Berlin), exécutée avant 1440, suffirait à démontrer toute la hardiesse dont ont fait preuve les xylographes italiens. (Voir d'Essling : *les Livres à figures vénitiens*, t. I.) Venise a été reconnue comme ayant été le lieu d'exécution de ces planches qui, privées ensuite de leurs légendes xylographiques, ont été utilisées en 1487 par Hieronimo dei Santi pour imprimer ses « Meditationi ». Parmi les scènes représentées, une *Mise au tombeau* (à Paris, Cab. des Est., Bouchot, 51), conçue selon la même formule, ne provient pas cependant de cette même série. La même banderole avec l'inscription se retrouve, mais d'une autre main. Les fonds ne sont pas absolument semblables sur les deux gravures de la même scène. Le spécimen de Paris peut trouver son origine en Alsace ou en pays mosan, et les planches de Venise ne donneraient qu'une variante méridionalisée d'une



série dont il n'existerait que l'épreuve du Cab. des Est. de Paris. Du reste, dans les sujets de la « Passion » dite vénitienne, on rencontre divers détails peu vénitiens, propres au vitrail alsacien et aux œuvres flamandes ou flamandes-bourguignonnes, vers 1430; particulièrement ces plafonds à caissons losangés, croisés et semés de croisillons que possèdent tant de gravures colonaises. Il est à remarquer d'autre part que certains types caractéristiques dessinés sur les bois de la « Passion » sont peints à Prague où ils sont des portraits. Des artistes des Pays-Bas ayant été appelés vers 1437 par les Habsbourg en Bohême et en Autriche, divers éléments décoratifs ont bien pu s'associer à des éléments autrichiens-alsaciens et se résumer dans ces scènes de la Passion. Ces rapprochements documentaires peuvent peut-être indiquer l'origine un peu spéciale des originaux qui, quoi qu'on dise, ne sont pas absolument dans le style vénitien; le tailleur de molles néanmoins a pu être vénitien. Les rapports xylographiques entre Venise et l'Autriche sont prouvés, et M. Schreiber nous dit que l'Autriche méridionale était le débit des imprimeries vénitiennes (fig. 41).

La *Mise au tombeau,* de Paris, est aussi à rapprocher du *Jésus au Jardin des Oliviers* (Bouchot, 9), que nous avons déjà signalé, et dont les originaux ont dû faire partie de bas-reliefs de provenance commune.

Le style purement italien se montre dans toute sa grâce avec une *Vierge* entourée de saints, composition due à un maître vénitien de Padoue, dont l'épreuve gravée figure collée sur une couverture de livre imprimé à Venise en 1496 (Hirth et Muther, 30). Encore très italiennes sont la *Vierge des Douleurs* (Soldau, 13) ainsi que d'autres images de même style au trait ferme, délicat et souple, et plus particulièrement une série d'au moins 20 figures de *saints* conservées à la Bibliothèque Classense, de Ravenne, dont un *S. Jean-Baptiste* (Schr., 1511) et un *S. Antoine de Padoue* (Schr., 1233 et Hirth-Muther, 35, 36). Ces images ont été exécutées à Sienne, à Florence ou à Ferrare et datent de 1450 à 1490. Un *S. Benoît* (Schr., 1268 et pl. XXIV) appartiendrait à une autre série italienne dont le style moins délié n'est pas vénitien. Un *S. Nicolas de Tolentino,* vers 1475 (Schr., 1636 et pl. XXV), accuse des plis assez raides, terminés en crochets arrondis, tandis qu'une *Ste Catherine de Sienne* (canonisée en 1461), portant le simulacre de la façade du Dôme de Sienne (à Bâle), offre tout le charme suave et doux qui a toujours caractérisé l'art de ces lieux privilégiés d'Italie. Une *Vierge de Lorette,* imprimée en argent sur étoffe verte, offre un curieux spécimen de ce genre de la fin du XVe siècle (Schr., 1 et pl. I). D'Italie, nous avons encore de la fin du XVe siècle, une *Vue de Florence,* 1486-90, (Schr. 1952) en sept feuilles; une *Vue de Murano* (Schr. 1954); la *Danse macabre* (Schr. 1900); la *Satyre contre le Pape et l'Empereur* (Schr., 1956) originaire de Venise.

Sauf quelques exceptions, la gravure italienne du XVe siècle, tant à Venise qu'à Florence, est formée à l'école du trait sans recherches d'effet. Cette formule en Italie a permis les plus belles œuvres, au style pur et de composition savante, reflet, du reste, de l'art magistral d'une civilisation et d'un pays.

PAYS-BAS. — Jusqu'ici, il n'a été fait mention qu'accessoirement de la gravure



néerlandaise et flamande, non pas que sa contribution à l'art du bois gravé n'ait pas été considérable, mais les plus belles créations réalisées dans ces pays du Nord sont trop liées au livre xylographique dont l'étude termine ce court exposé des origines, pour ne pas en parler en même temps.

Nous avons noté des gravures datées de 1423, 1437, 1475, 1495, toutefois, il appartenait aux pays néerlando-colonais de reculer les dates xylographiées. Celle de 1418 apparaît sur une image de la *Vierge* dite de Bruxelles (Schr., 1160), entourée de quatre Saintes : Dorothée, Catherine, Barbe et Brigitte (fig. 37).

La date de 1418, inscrite sur un portillon formant enclos où les Saintes Femmes sont assises, a fourni matières à copieuses dissertations. Les uns, avec Passavant en tête, lisent 1468, et Brou, Lacroix, Chatto, Schreiber mettent en doute l'authenticité de la date. D'autres, Berjeau, Reffenberg, Renouvier, Reulens, Hymans, Bouchot, Dutuit, l'acceptent comme bonne, sans toutefois fournir l'explication la plus simple.

Constatons d'abord que cette date de 1418 est imprimée avec la même encre bistre que celle de l'image, aussi passée de couleur; donc la date est contemporaine de l'image. D'autre part, la construction du portillon donne la clef de l'énigme : une traverse en écharpe, maintenue par un clou ou une cheville, consolide le châssis de ce portillon, or la tête de ce clou se trouve diviser la date en deux parties égales : MCCCC o XVIII. Cet O inexplicable était lu L par Passavant.

Des savants pensent que 1418 est date prématurée pour le style de l'image. On ne peut souscrire à cette opinion. Tout en trouvant quelques rapports entre les visages à coiffures flottantes de l'image et celles de Van Eyck, nous reconnaissons davantage, dans la composition de la Vierge de Bruxelles, la manière de l'école de Westphalie, suite de l'école du maître Wilhem de Cologne. Toutefois cette constatation, vraie pour la composition du sujet, que l'on retrouve traité pareillement dans les œuvres de l'école primitive de Cologne de la fin du XIVe siècle, le serait moins quant au style à plis brisés en crochets nullement fournis par les modèles invoqués. Nous savons, certes, combien les graveurs ont travesti, sur les bords du Rhin, le style des œuvres peintes pour ne pas nous étonner d'une si grande différence de facture, que quelques graveurs n'ont pas créée, mais adoptée à la suite, semble-t-il, des miniatures de Thuringe et de Saxe.

Le pli brisé et en crochet, devenu si flamand-allemand, acclimaté en Bourgogne, et que les maîtres peintres-graveurs ont développé d'une manière très spéciale, se retrouve en abondance dans les miniatures du *Psautier* du Landgrave Herman de Thuringe-Saxe, en 1363. A Marbourg, en l'église Sainte-Élisabeth, des vitraux du deuxième tiers du XIIIe siècle, bien qu'accusant encore le style carolingien, possèdent des figures aux vêtements avec plis à crochets accentués, dont la manière est particulière aux régions Utrecht-Saxe, pays de la Hanse.

A la même école appartiennent le *Psautier nocturne* provenant de la Bibl. de Trebnitz; le *Psautier* de la Bibl. Uffenbachiana, 1225; le *Psautier* du cloître de « Wöltingerode bei Goslar »; le *Livre* de prières de sainte Élisabeth, au commencement du XIIIe siècle. En poursuivant nos investigations, peut-être trouverions-nous des rapports entre cette école et celle de Novgorod dont un *S. Michel* byzantin de la collection Riabouchinsky à Moscou, serait un exemple. Les plis en crochet, dans les gravures, dénoteraient un reste de byzantinisme, que des « scribes » de couvents allemands auraient singularisé.



De la même époque, une réplique de la Vierge de Bruxelles de 1418, « avec son verger du Paradis, tout parfumé des fleurs éternelles, où la Vierge préside sa cour d'amour », se trouve à la Bibliothèque de St-Gall, de dimension un peu moindre, (0,265 × 0,20 au lieu de 0,39 × 0,225) et est imprimée avec la même encre bistre. Cette image complète celle de Bruxelles, déchirée au coin de gauche où se tient un lapin (voir Dr Fäh; les reproductions des incunables de St-Gall, et comparer avec la reproduction des documents de la Bibliothèque de Bruxelles). Il n'est pas douteux que les deux estampes soient contemporaines, aient une origine commune. Ce même style, à plis en crochets, établi avec plus de mesure, se retrouve à Berlin sur une *Vierge dans sa gloire,* avec quatre pigeons et des anges (Schr., 1108) (fig. 38) et dans un *S. Jérôme* (Schr., 1549; Bouchot, 116). Ces images, dues à la même région, d'un style très pur dans la manière, implique une époque reculée et très voisine de 1418. Les légendes, en hollandais ou bas-allemand, de la *Vierge* de Berlin, ne permettent pas de trop éloigner du Rhin la gravure de ce bois. Si, dans la suite, l'école de Cologne, dont on connaît peu les débuts, a contribué à former l'école néerlandaise et une partie de celle de la Flandre, il n'est pas douteux qu'après les disciples de Wilhelm, l'art colonais se confond avec celui des Flandres pour une bonne part; même Lochner semble plus flamand qu'allemand, il est visiblement touché par les exemples de Rogier van der Weyden de Tournai (1401-1464). Du meilleur goût flamand sont les armoiries de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne, exécutées en Flandre vers 1466-67 (Bibl. de Bruxelles); grandes planches où les armes du duc sont entourées des écussons de ses diverses principautés. Le dessin est excellent et le trait ferme et souple d'une grande pureté de coupe.

Dans les Flandres, où les influences les plus diverses se firent jour tour à tour, même simultanément, et où la France, la Bourgogne, parfois l'Angleterre (Les Anglais n'occupaient-ils pas le Calais des Flandres?) ont laissé des traces, l'art y participe de chacune de ses régions frontières, qu'il soit rhénan, mosan ou bien du comté de la Flandre occidentale, même de l'Artois qui faisait partie des Pays-Bas; toutefois, il offre surtout deux affinités principales : celle de Cologne et celle de l'Artois. Bruges et Gand, où était parlée la langue française, ainsi que Liège et le Hainaut, ont fourni des miniaturistes et des imprimeurs ouverts au génie français, par là même des graveurs. Un exemple est fourni par une gravure, avec vers français xylographiés (au Cab. des Est.) où sont représentés les *Quatre Éléments* dans autant de médaillons; au milieu les séparant, s'élève une tige de lis où la Vierge et l'Enfant s'épanouissent. Les plis sont doux comme ceux des images de la fin du XIVe siècle (fig. 29); les types, coiffures, vêtements, rappellent ceux d'une peinture conservée au Musée de Cologne, exécutée dans les premières années du XVe siècle, très inspirée de l'art anglais des XIVe et XVe siècles, et qui peut-être lui est due (*Geschichte der Kölner Malerschule,* C. Aldenhoven T. IV, no 8. La peinture commente l' « Histoire du Fils insensible »). Quant à la gravure franco-flamande elle s'indique, par le style, (1410-20) auprès des planches de l'« Apocalypse ».

Les images, généralement vues jusqu'à présent, sont rarement présentées groupées et reliées par un texte. Le livre avec images gravées et texte chirographique, de 1450



à 1460, semble la première forme donnée aux suites d'images expliquées par un texte. Bientôt ce texte devient xylographique, et cette manière se poursuit jusqu'à quarante ans plus tard la réalisation typographique de Mayence. Les xylographes luttent contre la typographie, vont jusqu'à imiter ses caractères et leurs dispositions; ils entendent conserver leur clientèle. A cette émulation sont dus les plus beaux livres xylographiques connus. Il est à remarquer que les premiers livres typographiques ne possèdent pas d'images et que, quand il s'en rencontre, comme dans l'ouvrage imprimé par Pfister en 1461-1462, elles sont gravées sur métal, c'est-à-dire confectionnées par ces mêmes artisans-orfèvres qui aidèrent, de leurs connaissances techniques, la découverte de la typographie métallique.

Bien que la date de 1455-60 soit la plus éloignée qui puisse être donnée à la majeure partie des livres xylographiques à images, l' « Apocalypse » est une œuvre dont le caractère trop spécial peut être antérieur à ces dates. Le style sobre des plis sans ombre marquée, l'absence absolue de pittoresque, les fonds vides; autant de marques distinctives d'ancienneté contemporaine des images à plis doux de 1400 environ.

L' « Apocalypse » (voir dans Bouchot : *Un Ancêtre...*; chap. III) offre un recueil admirable, où le style franco-flamand, dû aux exemples de Van Eyck (Jean de Bruges) se révèle dans sa maturité. L'origine des dessins peut se réclamer des compositions des tapisseries d'Angers sur l' « Apocalypse », lesquelles sont conformes aux miniatures (à Cambrai) dues à Jean de Bruges peintre de Charles V.

Le style cher à Beauneveu, où celui de la France du Nord s'allie à celui de Bourgogne, est indéniable. Sous ce rapport, M. Bouchot en a fait la preuve convaincante. C'est à cette école des anciens Comtés de Hainaut, d'Artois et de Flandre (toute la région ouest des Flandres) de langue française, que l'art flamand doit son meilleur avoir. Jean Van Eyck, (Iohannes Galicus pour les Italiens), Van der Weyden, ce Français du Nord Rogier de la Pasture (Rogier Gallicus pour les Italiens), et les compatriotes tournaisiens de Van Eyck sont de langue et de sentiments français.

Une formule d'art, qui se rapproche beaucoup de celle de la *Vierge* de 1418, mais avec plus de souplesse dans les plis, se développe avec l' « Exercitium Super Pater Noster » (Schr., pl. LXXXVIII), ouvrage qui constitue la plus ancienne édition xylo-chirographique avec texte flamand, mais avec légendes latines dans les phylactères. Les phrases des phylactères se rapportent aux paroles prononcées par les personnages divins, tandis que les prières des mortels sont en langue vulgaire. Ce double emploi est fréquent, conçu de cette manière (fig. 35).

L'exemplaire de l'*Exercitium* date de Philippe le Bon (1440-60) et comporte dix planches, commentées par des paraphrases, où nous voyons un *Frater* aidé dans sa prière par un ange (*Oratio*). L'association de ces deux personnages paraît spéciale aux livres exécutés probablement par « les Frères de la vie commune », auteurs présumés d'une autre édition du même livre avec texte xylographique, terminé vers 1470. Aux mêmes monastères on peut assigner aussi le « Pomerium Spirituale » (Schr., pl. LXIV) dont le texte dû à Henri Bogaert, membre des Frères de la Vie Commune, date de 1440. L'ouvrage est xylo-chirographique et son illustration serait postérieure de quelques années; des ombres discrètes, modelant les plis des vêtements, indiquent



la formule d'interprétation qui se développera dans les pages des Bibles des Pauvres exécutées xylographiquement.

Un opuscule, très rare, également xylo-chirographique, la « Vita Sancti Servatii » (à Bruxelles; Schr., pl. LXXXXVI), composé de 24 gravures tirées en bistre des deux côtés du papier, peut se placer entre 1461-1468. Il servit (exemplaire rédigé en langue française) à des pèlerins venus à Maestricht où se trouvaient les reliques de saint Servais. On ne sait si l'auteur des planches est originaire de ces parages; de toute manière, l'œuvre, pas assez appréciée, est d'un véritable artiste; les compositions font preuve d'un sens développé du pittoresque et d'un grand sentiment de délicatesse, qualités rarement réunies sur une même œuvre gravée de ce temps. C'est de cette école, où la vision du réel était si développée, que sortira le peintre Reuwick, d'Utrecht, illustrateur, à Mayence en 1486, des « Pérégrinations » en Terre-Sainte de Breydenbach.

Du pays colonais peut parvenir la première édition du « Canticum Canticorum » (Schr., pl. LVIIII), vers 1465, dont les gravures, superposées deux par deux sur la même page, portent des banderoles abondantes à légendes latines, comme cela se présente sur beaucoup d'images d'origine néerlandaise. (Un certain nombre de gravures sur métal en creux ont même été réunies sous la dénomination : œuvres du *Maître aux banderoles*.) Dans l'une des gravures du « Canticum », reproduite par Schreiber, se voient des moines battant le blé dans un enclos dont le portillon, très spécial de construction, est de même modèle que celui de la *Vierge* de 1418. La facture horizontale des tailles régulières traduisant les ombres constitue une des particularités de la gravure néerlandaise où les touffes d'herbe en forme de pyramide meublent souvent les terrains des planches colonaises.

Les Frères de la Vie commune possédaient plusieurs maisons en Flandre et à Cologne. Celles de Groendaël près de Bruxelles, du Rouge-Cloître (Roedencloster) et des Trois-Fontaines réunissaient des frères, excellents relieurs; le Rouge-Cloître, dont la marque de reliure portait trois épis, se retrouverait peut-être dans l'image du « Canticum » où des moines font la moisson.

Quelques ouvrages, tels l' « Ars memorandi », et l' « Historia Davidis » (Schr., pl. XXXVI et LXXXV) semblent aussi provenir de pays ayant eu des rapports avec la Bourgogne, Flandre orientale ou Alsace, vers 1470. Ils n'offrent pas un art original et semblent de seconde main comme les « Oracula Sibyllina » de St-Gall (Schr., pl. LXVI), qui seraient des copies faites en « Pays Autrichiens » d'après une édition flamande. Il est à remarquer que ces éditions retrouvées proviennent de couvents bavarois et souabiens. A rapprocher de cette série une image représentant, isolées, des figures des *Prophètes* et de *Sibylles* (Schr., 1774 et pl. X), dont la facture horizontale des tailles est conforme à la technique néerlandaise.

Parmi les autres livres xylographiques les plus connus, l' « Ars moriendi », le « Speculum », la « Biblia Pauperum » comptent parmi les meilleurs.

L' « Ars moriendi », dont le texte date du commencement du XVe siècle, offre une série de planches; treize suites de figures se sont conservées. La première édition, supérieure, serait la copie d'estampes du maître E. S. datant de 1455, imitées



aussi sur métal par le « maître d'Érasme », dans deux sens différents. L'édition xylographique ne date guère que de 1465 environ. La facture horizontale et en taille fine est de la meilleure marque dans le genre.

Le « Speculum humanae Salvationis » est peut-être le recueil xylographique qui ait été le plus étudié, le plus commenté surtout au sujet des origines typographiques hollandaises (Schr., pl. XLVIII, XLIX, LXXIX, LXXX); il en existe une édition qui comporte des pages à texte xylographique conjointement à d'autres pages à texte typographique. Quelques-uns ont voulu y voir une édition de transition entre le placard tabellaire et la forme typographique. Bien que cette idée ne soit pas admise par tous, il s'en faut que la question soit solutionnée de façon satisfaisante (fig. 40).

On connaît deux éditions avec texte latin, la première datant de 1440-50 environ, deux avec texte flamand. Dans les 116 scènes des 58 planches, nous y retrouvons sans cesse la marque distinctive de l'école flamande qui dérive des œuvres de Van Eyck et de Van der Weyden (1401-1464). Le fils et le petit-fils de ce dernier ont été peintres. Peut-être le fils a-t-il collaboré à des livres xylographiés. La même facture de gravure à petites tailles horizontales existe ici encore, tant dans les vêtements que dans les arbres. Les images, encadrées deux par deux, côte à côte, dans un motif architectonique et imprimées en tête de page, ont été tirées en bistre tandis que les textes sont généralement venus à l'encre noire (voir Schreiber, IV, 114 et suiv.).

L'atelier qui a réalisé le « Speculum », n'était pas éloigné de celui où a été taillé l' « Alphabet gothique grotesque » de 1464. La même facture horizontale à petites tailles s'y retrouve (1re édition à Londres; 2e édition à Bâle. Schr., 1998-1999) et sur le K on lit un texte français : *mon cœur avez*, présenté sous forme de rébus.

La « Biblia Pauperum », avec ses pages composées de trois sujets principaux harmonisés par des encadrements architectoniques, comporte aussi quatre figures à mi-corps de Prophètes qui indiquent du doigt des légendes inscrites sur des banderoles; d'autres parties libres contiennent des textes en caractères gothiques.

Divers groupes sont à signaler pour la Bible des Pauvres.

L'édition xylo-chirographique en 34 feuillets (à Heidelberg).

Les éditions néerlandaises en 40 feuillets.

Les éditions à texte allemand en 40 feuillets.

L'édition latine en 50 feuillets.

L' « Opera nova contemplativa » en 120 planches.

L'édition xylo-chirographique ne participe pas, pour le style, des autres éditions, et n'a pas pris naissance dans le même milieu. Son origine semble toutefois rhénane de rive gauche et participe du mouvement artistique dérivé de l'école de Constance, vers 1450. Le style des figures attache l'œuvre aux meilleures productions de la première moitié du XVe siècle (voir : Lehrs, *Biblia Pauperum*). Les sujets de cette Bible des Pauvres sont imprimés par séries de trois, reliés entre eux par un passe-partout formé de plusieurs cadres, où prennent place, à chaque angle, des figures de Prophètes au doigt indicateur; les légendes sont manuscrites.

La manière, aux plis doux, les couronnes des personnages avec fleurons en



trèfle, les plafonds, cloisonnés de diverses manières et les figures indicatrices se retrouvent dans les vitraux de Schlestadt, de Thann et de Niederhaslach; tandis que les bonnets électoraux, représentés plusieurs fois, accusent un caractère austro-rhénan. Les compositions principales ne sont pas originales; les unes se rencontrent de divers côtés et à l'autel des Clarisses de Cologne. En principe, les modèles des sujets centraux sont, en majeure partie, de la fin du XIVe siècle et dérivés de types français (fig. 31).

On peut rapprocher cette Bible de Heidelberg de la « *Vita et Passio Jesu Christi* » (Sch., LXXXX), édition xylo-chirographique également de même époque, composée de 98 feuillets. Bien qu'il n'y ait pas conformité entre les deux ouvrages cités ici et la « Passion » vénitienne (à Berlin), il existe néanmoins quelque lien. Les Bibles xylographiées sont des variantes de ces Bibles historiées comme celle de Constance avec calligraphie allemande, que le style des figures peut rapprocher de la Bible de Heidelberg. A Prague, une autre Bible dessinée offre des points de ressemblance. Plus tard, « l'Armenbibel » de Pfister suivra encore les dispositions des anciennes images manuscrites groupées sur une même feuille.

Quant à la « Biblia Pauperum » xylographique néerlandaise (texte et images sur bois), bien que participant du même principe, elle est une œuvre de portée artistique plus grande. L'art de Rogier van der Weyden a présidé aux compositions de la première édition et les figures se retrouvent très voisines de celles du « Speculum » et de l' « Alphabet de 1464 ».

Jusqu'ici, malgré les travaux de M. Schreiber et de bien d'autres érudits, la première édition de la Bible des Pauvres xylographique ne semble pas encore déterminée d'une manière concluante, car des images plus parfaites que d'autres sont associées, dans une même édition, à des gravures inférieures. Naturellement, les meilleures planches sont celles qui ont appartenu à l'œuvre primitive, et les autres ne sont que des copies plus ou moins fidèles : ainsi l'édition de la Bibl. Nat. de Paris, classée troisième. Il me semble qu'aucune édition, même celle classée première (au baron Edmond de Rothschild, à Paris) ne se rapporte à la feuille-folio V : *Glorification de l'Église* (fig. 39) possédée par la Bibl. Nat. de Paris, et encore ignorée (à la Réserve des Imprimés; xylogr. 43).

Cette feuille, d'excellente impression et conservation, est de beaucoup supérieure aux feuillets de la Bible des Pauvres de la collection Rothschild. Elle semble avoir appartenu à l'édition princeps, aujourd'hui probablement disparue. Le style des figures et la facture de la gravure peuvent se comparer à ceux des pages de « l'Apocalypse » franco-flamande. Sur l'original, les plis offrent des modelés par petites hachures horizontales, si discrètes qu'elles ne retirent en rien l'harmonie de la ligne. La gravure de cette feuille peut remonter à 1450; son auteur est un artiste très supérieur et formé à un art très voisin de celui de la Flandre française. Il existe un exemplaire de la *Bible des Pauvres* qui, croyons-nous, n'est pas de la première édition et dont la reliure est datée de 1467 (Manchester R. L.).

Les bois d'une des premières éditions de la Bible des pauvres paraissent ensuite chez Van Os en 1487, mais rognés partiellement. Ce cas s'est présenté aussi à Venise



pour les planches de la « Passion » (dite de Berlin) et manière d'adapter les placards à l'impression typographique.

Deux éditions de la Bible des Pauvres, xylographiques avec texte allemand, de 1470-1471, sont dues, l'une à Walthern de Nordlingen et à Hans Hurning menuisier, l'autre à Sporer. Les dessins, sommaires et presque sans hachures, se ressentent d'essais et militent peu en faveur du savoir de ces deux tailleurs laïques allemands du dernier quart du xve siècle.

A la même époque, en Allemagne, en Suisse, en Alsace, paraissent un grand nombre d'opuscules illustrés de bois, tels que la « Vita S. Meinrardi » (Schr., pl. LXIX et t. IV, p. 385) apôtre et fondateur de la chapelle de la Vierge d'Einsiedeln, livre orné de 64 planches et dont deux exemplaires proviennent de Tegernsee, vers 1468. Selon la même formule : la « Vita Passio Christi » (Schr., pl. XXXXV) avec un texte en regard de l'image, comme dans les éditions de Pfister ; l' « Horologium » (Sch., pl. LX) supposé avoir été publié à l'instigation des Franciscains d'Augsbourg, 1470-80 ; les « Mirabilia urbis Romae », portant les armes de Sixte-Quint (à St-Gall), vers 1475 (Schr., LXX) ; un Planétaire, probablement alsacien (Schr., CXIII) et un autre bâlois (Schr., IV. 420) ; le « Defensorium inviolatae M. V. », édition de Eysenhut bourgeois de Ratisbonne en 1471 ; un « Salve Regina » (Schr., LXXXII) portant le nom de Linhart Wolff, bourgeois de Ratisbonne, en 1460 ; des Almanachs, comme celui de Jean de Gmund (Schr., pl. CXVIII et t. IV, p. 403), lequel, né en Souabe, devint chanoine de St-Étienne de Vienne. La gravure de l'almanach porte le même monogramme que celui qui existe sur le « Livre des Sibylles » de St-Gall, ouvrage d'origine néerlandaise, peut-être exécuté en « Pays Autrichiens ».

La « Danse des morts » (Schr., LXXV, LXXII et t. IV, p. 432, avec texte allemand xylographique de 1465-70, ainsi que des bois plus ou moins allemands de certains recueils, sont d'une technique encore sommaire ; le dessin en est inférieur et de tendances multiples. Ce n'est pas l'*Économie* de Hans Paur de 1475 (Schr., 1901), ni l'*Oraison dominicale* de 1479 (Schr., 1851), ni la « légende de saint Fridolin », imprimée à Ulm par Johann Zainer en 1480, qui peuvent encore donner une idée de la future école allemande xylographique. Mais bientôt l'Allemagne, délaissant le placard xylographique est, par la progression de son art typographique, en mesure d'associer le bois gravé au livre composé en caractères mobiles. Les meilleurs artistes apportèrent leur concours à cette évolution et s'affranchirent de la tutelle des couvents pour former un art national.

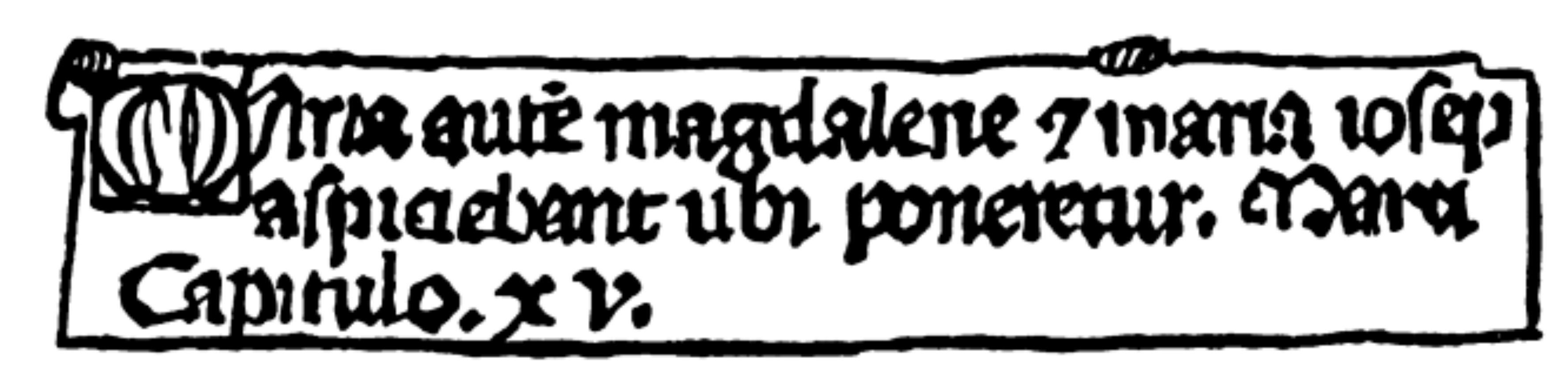


Fig. 25 *ter*. — Inscription xylographique d'une planche de la *Passion*; Cab. des Est. de Paris.



Fig. 26-27. — Réduction de la planche originale, sur noyer de fil, possédée par M. Protat, de Mâcon; d'après Bouchot; vers 1370.



Fig. 28. — Gravure du commencement du xv[e] siècle :
Jésus au Jardin des Oliviers. (Bibl. nat. Paris ; réduction.)

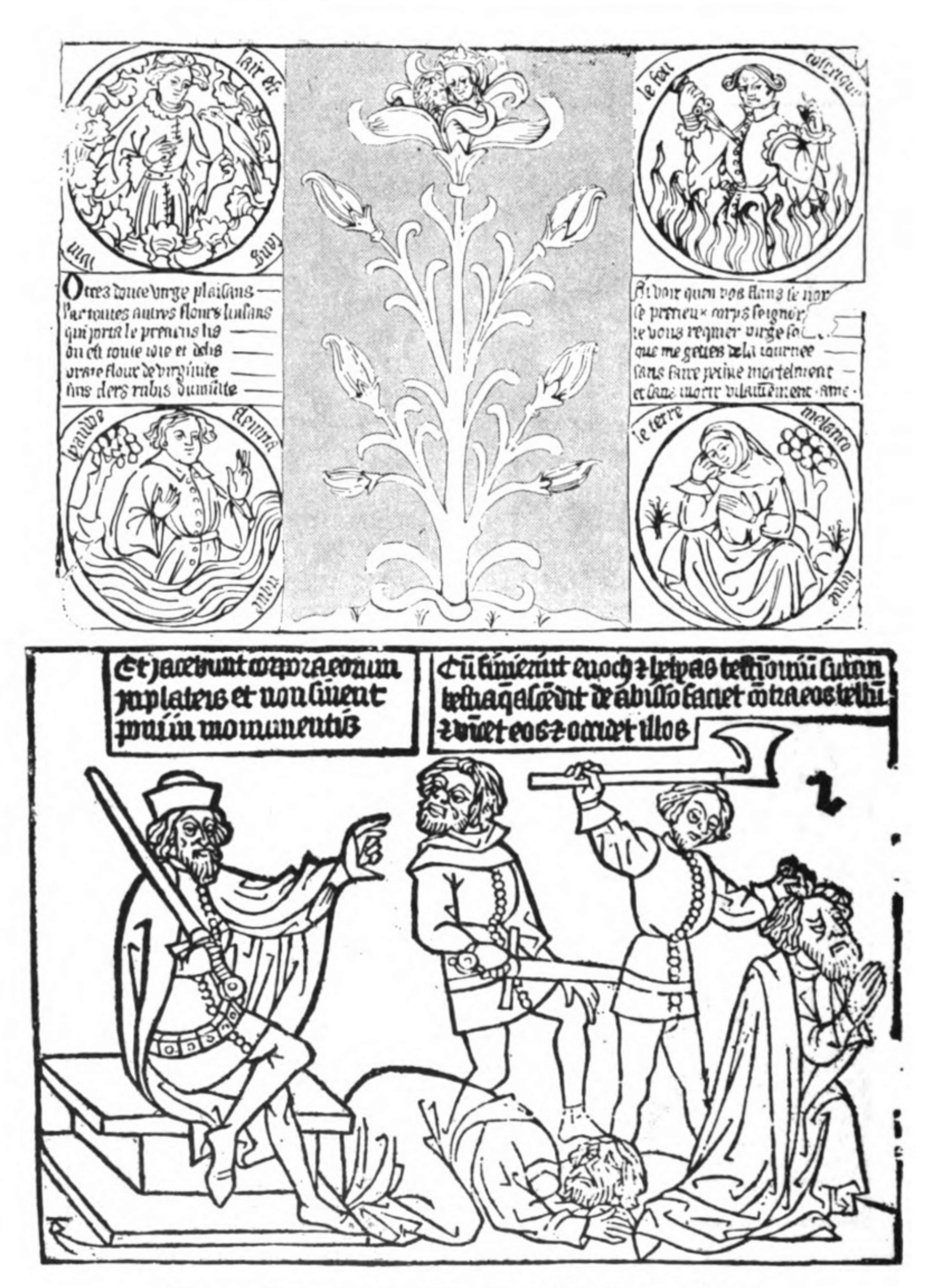


Fig. 29. — Gravure du commencement du xve siècle : *Les quatre Éléments.*
(Bibl. nat. Paris; réduction.)

Fig. 30. — Gravure de *l'Apocalypes;* commencement du xve siècle (d'après Bouchot; réduction).

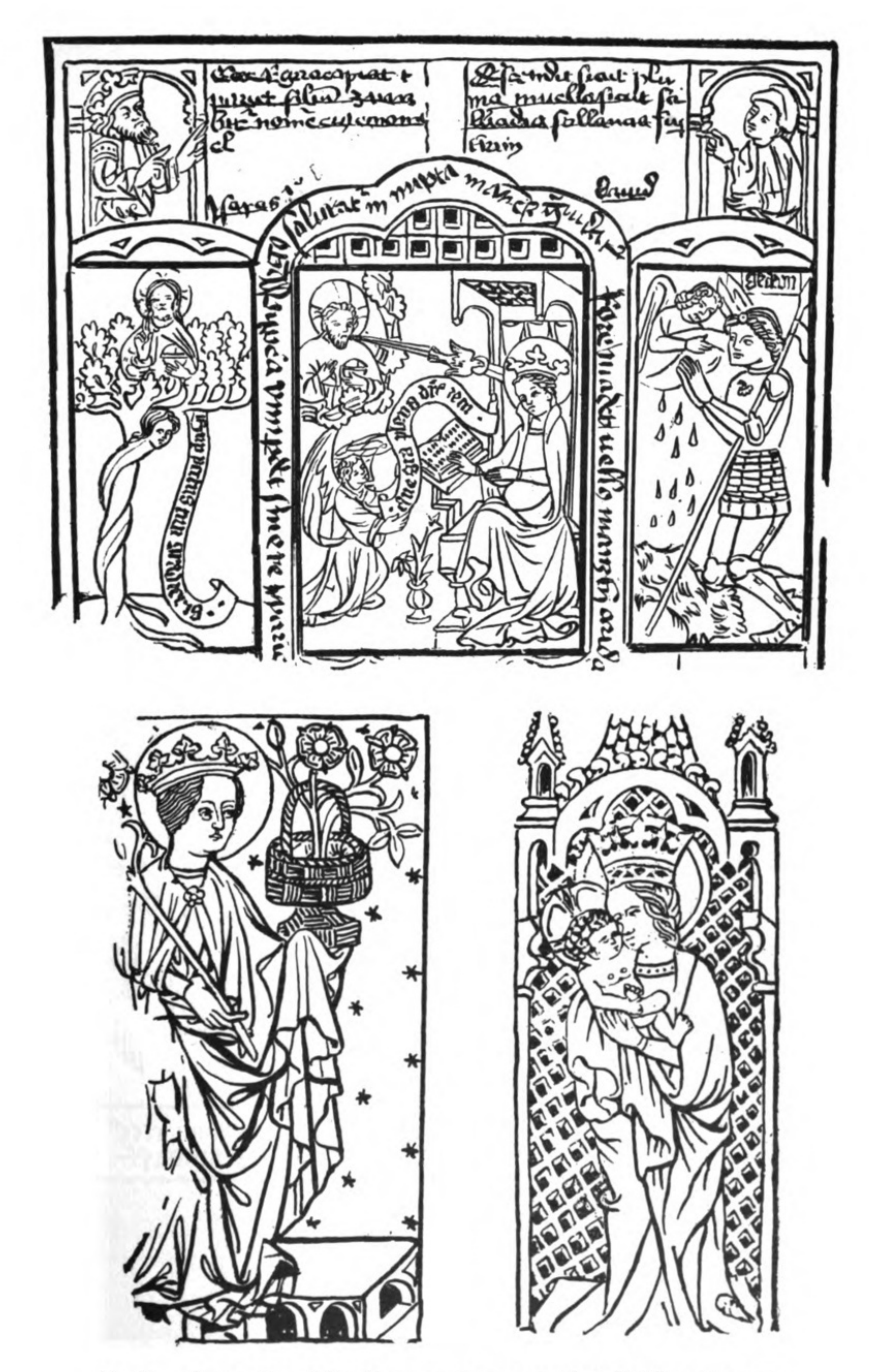


Fig. 31. — Gravure d'une *Bible* chiro-xylographique conservée à Heidelberg (fragment); commencement du xve siècle.

Fig. 32. — Gravure du commencement du xve siècle : *Ste Dorothée* (réduction).

Fig. 33. — Gravure du commencement du xve siècle : *La Vierge* dite *de Lyon*. (Bibl. nat. Paris; réduction.)



Fig. 34. — Gravure datée de 1423 : St *Christophe* (réduction).





Fig. 35. — Image chiro-xylographique d'un *Exercitium super Pater Noster*, du commencement du xve siècle ; région néerlandaise (réduction).

Fig. 36. — Image chiro-xylographique au *Tau* des Antonites, datée de 1437 ; réduction. (Musée de Vienne, Autriche).



Fig. 37. — Gravure datée 1418 : *Vierge* dite *de Bruxelles*. Région néerlando-colonaise ; réduction et fragment.

Fig. 38. — Gravure dite *Vierge de Berlin*, vers 1420. Région néerlando-colonaise ; réduction et fragment.

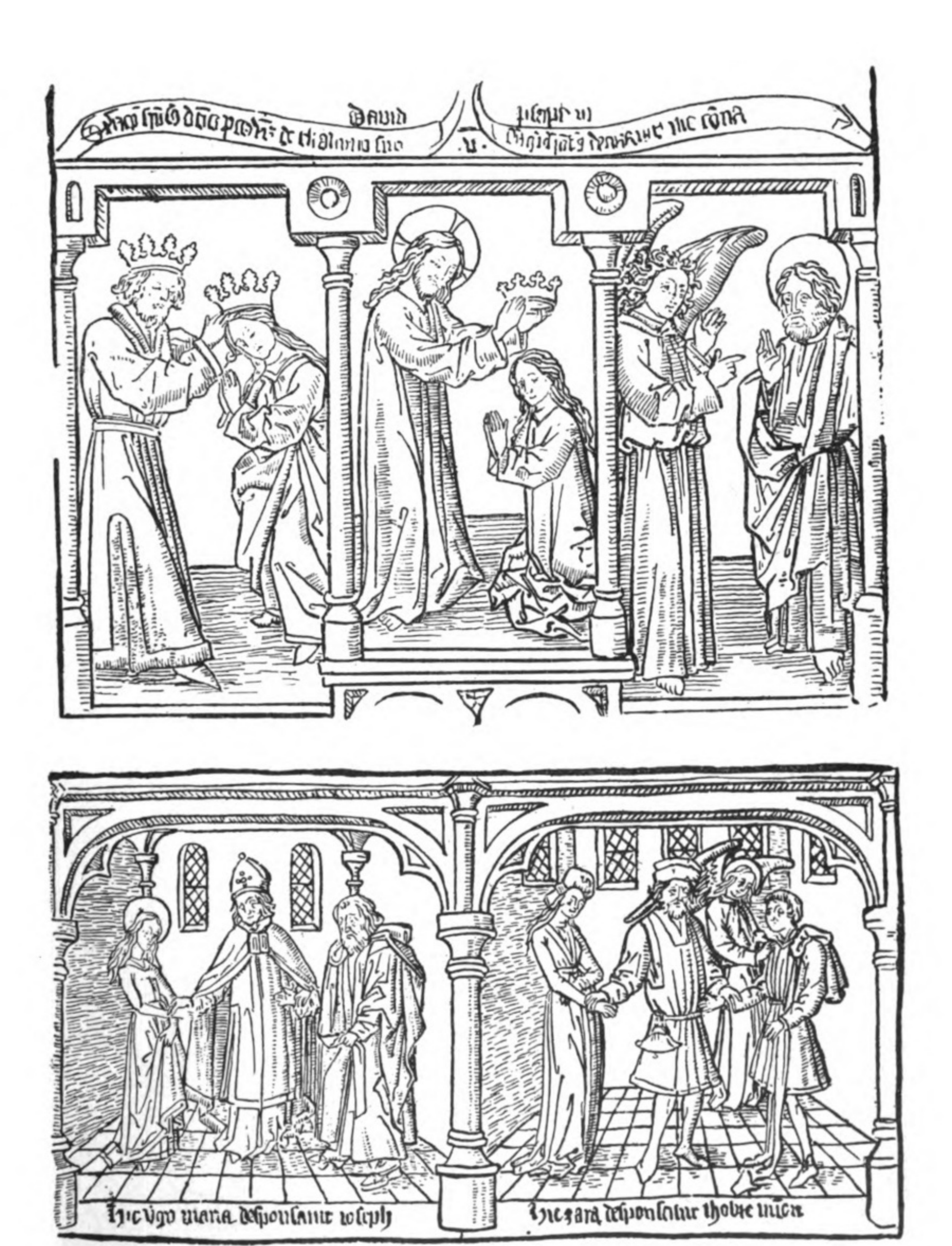


Fig. 39. — Image d'une ***Biblia pauperum***, d'après la feuille unique de la Bibl. nat. de Paris ; milieu du XVe siècle.
Fig. 40. — Gravure d'un *Speculum humanæ Salvationis*, Pays-Bas, vers 1464
(fragments et réductions).



Fig. 41. — Gravure d'une *Passion* dite *de Berlin*; Venise, 1440. (Leclerc, édit.)



Fig. 42. — Gravure collée dans un coffre : *Vierge* dite *de Bâle;* France, début du XVIe siècle (réduction).



Fig. 42 *bis.* — Pl. orig. XIXe siècle (Coll. Maylander).

CHAPITRE III

LES INCUNABLES TYPOGRAPHIQUES. — LA GRAVURE, PARTICULIÈREMENT DANS LES LIVRES DU XVe SIÈCLE ET DU DÉBUT DE LA RENAISSANCE : ALLEMAGNE, FRANCE, PAYS-BAS, ITALIE, ESPAGNE, ANGLETERRE.

C'EST maintenant, durant cette période, que, par sa typographie, l'Allemagne jouera un rôle important, sans toutefois surpasser au point de vue xylographique les autres pays environnants. Son éducation, sur ce point, se poursuit lentement mais sûrement, en empruntant à ceux qui possédaient le plus. La Hollande et les Flandres, par l'intermédiaire de Cologne et de l'Alsace, semblent lui avoir fourni les meilleurs exemples alors que Mayence, Bamberg, Ulm, Augsbourg, Nuremberg devenaient actifs en typographie.

A Bamberg paraissent les premiers livres déjà mentionnés, « Leiden Christi » et « Sieben Freuden Mariae », attribués à Pfister, vers 1461. Cet imprimeur apporte un livre certain de date — 1461 —, les Fables de Boner : « Der Edeslstein » (la Pierre Précieuse) ornées de 161 bois; « l'Histoire de Joseph, de Daniel et de Judith », et le « Paysan de Bohême ». L' « Armenbibel » de Pfister (Bible des Pauvres), 1461, n'offre pas de motifs décoratifs comme les livres xylographiques hollandais; chaque page se contente de trois sujets à filets et de deux petits bois de Prophètes en buste. Les dessins sont naïfs et d'aspect sympathique bien que le canif du graveur soit inexpérimenté; cette maladresse a son charme parce que ces images n'ont aucune prétention et disposent bien en faveur de Pfister; leur manière est celle des images primitives augsbourgeoises.

Les incunables augsbourgeois se trouvent presque tous au sud de l'Allemagne. Les imprimeurs de cette ville semblent avoir trouvé tant de débit aux environs, qu'ils eurent peu l'occasion d'envoyer des commissaires au loin. « Nous croyons aussi qu'Augsbourg, dont l'art a été très influencé par le Sud, en particulier par la Lombardie, avait toutes les raisons d'y avoir sa clientèle. Les imprimeries importantes des autres endroits faisaient imprimer beaucoup plus pour l'exportation. Les Nurembergeois fournissaient l'Autriche au nord du Danube où, plus tard, la grande concurrence de Leipzig leur fut opposée, tandis que l'Autriche méridionale était le débit des imprimeries vénitiennes. Les imprimeurs de Bâle et ceux de Cologne cherchaient, outre leurs environs, la Basse-Allemagne, tandis que leurs confrères de ce pays trouvaient encore accès dans les provinces Baltiques, en Danemark et en Suède. » (Schreiber.)

Souvent à l'origine, les gravures, en Allemagne, bien que présentées avec texte typographique, ne sont pas tirées sous la même presse, ainsi que cela se voit pour les Fables de Boner, chez Pfister en 1461, et pour une partie de la « Vie des Saints » imprimée à Augsbourg par Gunther Zainer en 1471. Les premiers imprimeurs allemands ont certes éprouvé des difficultés à imprimer, conjointement et en bloc, les planches et les caractères. La même observation est encore à faire au sujet du « Speculum » hollandais dont le texte est d'une autre encre que celle des bois imprimés.

Parmi les meilleurs livres à images d'Augsbourg, dus à Baemler, en 1474, la « Destruction de Troie » et le « Plenarium » sont à citer, ainsi que la « Mélusine » et les « Péchés Mortels », dont les frontispices se retrouvent dans les « Chroniques » de 1476. A la même date, Gunther Zainer imprime l' « Historia lombardica » avec 182 gravures. La première Bible allemande illustrée est due à Jodocus Pflanzmann d'Augsbourg, en 1475, avec 21 bois dans le style de celui des villes de la Hanse. Le « Bélial » de Gunther Zainer, 1471 (36 bois), se ressent des mêmes influences.

A Ulm, Johan Zainer, parent de Gunther d'Augsbourg, publie, en 1473, un « Boccace » et ensuite plusieurs ouvrages de fantaisie inégaux de mérite et une « Vie de J. C. » ornée de 94 bois dont les meilleurs sont dépouvus de hachures. Certaines pages de chez Zainer sont décorées de motifs ornementaux à figures; leur style à plis en crochets les rapproche des productions de l'art de Westphalie : Utrech-Cologne et Saxe.

A Augsbourg et à Ulm, au point de vue du livre allemand à gravures, la manière d'où sortira l'art graphique de Nuremberg se développe très sensiblement. C'est à Augsbourg que sont le mieux résumés les premiers essais dans la voie, où se déterminera un compromis entre le style du Nord et celui du Sud, celui qui aura des attaches avec l'art de Bâle.

En 1474, Nicolaus Gotz, de Schlestadt, imprime un « Fasciculus Temporum » puis en 1476 une autre édition avec de nouvelles figures, sans intérêt artistique. Un même fonds semble fournir les livres de Cologne où le bois n'y semble pas traité adroitement; cela est dû probablement à ce fait que les imprimeurs ont encouragé davantage la gravure sur métal en relief qui paraît avoir été, pour un temps, une spécialité colonaise. Cette pénurie de graveurs sur bois n'empêche pas, en 1478, Henrich Quentell de publier la célèbre « Bible de Cologne », en bas allemand, dans le style néerlandais, avec bois dont un grand nombre, sont la « reproduction de tableaux qui étaient conservés dans les églises et dans les cloîtres », ainsi que le déclare l'imprimeur (fig. 44). Les 125 bois de cette Bible, formant série, ont eu, avec Malermi, un imitateur à Venise, et Dürer comme Holbein y puisèrent une partie de leurs sujets.

Une note assez particulière est fournie par l'ouvrage « des Buch der Heiligen 3 Konige » (Strasbourg, 1480; Muther, p. 132-133) dont les dessins aux personnages courts de taille, chaussés de noir et portant des couronnes tréflées, semblent être de production strasbourgeoise. Ce même style, plein de bonhomie, se retrouve dans d'autres planches imprimées à Bâle (l'Enfant prodigue) vers 1476, et réimprimées à Lyon, chez Martin Husz en 1478 (Claudin, III, p. 163-165).

Le livre le plus original paru en Allemagne est, sans contredit, celui qui fut im-



primé à trois éditions par Schœffer à Mayence, de 1487 à 1488 : les « Pérégrinations » de Bernard de Breydenbach, dont les compositions dessinées sur bois sont dues au peintre néerlandais Erhard Reuwick, d'Utrecht. L'artiste fit le voyage de Jérusalem et nota des scènes vécues d'un réel intérêt. Le frontispice de l'ouvrage est la plus belle page décorative imprimée en Allemagne à cette époque. Dans cette planche comme dans celles du livre, le dessinateur, accentuant le style des plis à crochets et la facture pittoresque caractéristique des Hollandais, a exprimé les ombres à l'aide de traits croisés que le graveur, allemand probablement, a habilement épargnés, premier exemple de ce genre de facture qui, en Allemagne, fut imitée. Wolgemut et Dürer l'ont particulièrement utilisée. La Hollande, on le voit encore, contribue ici au formulaire graphique de l'Allemagne (fig. 45).

Peu allemandes de style sont les « Chroniques de Hongrie », 1488, imprimées à Augsbourg chez Ratdolt, et dont les dessins, excellemment composés et précis, sont fort bien gravés. L'*Entrée des Tartares* en Hongrie, entre autres sujets, est d'un dessin tellement souple qu'un Italien, Vénitien ou Tyrolien, a pu le concevoir. Un artiste de l'école de Prague peut n'être pas étranger à cette œuvre, imprimée aux frais de Théobald Fager de Budapest. Ratdolt, du reste, faisait graver à Venise les bois de ses figures astronomiques, et y fut domicilié de 1480 à 1486.

Le « Rudimentum noviciorum », imprimé à Lubeck, en 1475, par Lucas Brandis, artiste et imprimeur originaire de Hollande, offre un ouvrage composé de bois variés de facture; les meilleurs sont ceux qui imitent des gravures sur métal dérivées de l'école du maître E. S. de 1464; elles seraient de fabrication néerlandaise, peut-être flamande (Muther, 63). L'ensemble du livre est au-dessus de la moyenne ordinaire. Brandis a aussi donné des initiales du meilleur style dans un « Flavius Josèphe » et un « Psautier ».

Lubeck, ville de la Hanse, reçoit son inspiration d'une autre ville de la Hanse : Cologne; cela explique le style néerlando-colonais des premières productions typographiques de Lubeck. En 1484, paraît dans cette ville, chez Bartholemaeus Gotkan ou Ghotan, la « Vie de saint Jérôme » illustrée de manière remarquable dans le style hanséatique néerlando-colonais. Le même artiste apporte en 1484 les sujets du « Totentanz » en bas-allemand, et en 1494, chez Stephan Arndes, une illustration pour une Bible en bas-allemand, très inspirée de la Bible de Cologne : le réalisme hollandais d'un Reuwick ainsi qu'une chaude facture s'y retrouvent accompagnés de plis en crochets, réminiscence néerlando-colonaise.

Du même maître seraient les bois du « Spiegel der Tugenden », de 1485, et de la « Révélation de sainte Brigitte ».

Jusqu'ici, parmi les ouvrages importants et cités, l'école allemande proprement dite n'a pas encore donné sa mesure, bien que des ouvrages d'ordre secondaire puissent indiquer la prochaine formule adoptée et réalisée par des Allemands du pays. Ce n'est guère qu'avec le « Schatzbehalter » (trésor des vraies Richesses) que, en 1491, Nuremberg entre, par Antoine Koberger dans la voie nouvelle couronnée par Dürer (fig. 46). Les 96 gravures sont attribuées à M. Wolgemut et à W. Pleydenwurff, car quelques planches portent le monogramme M. W. La « Chronique » de Schedel



et la « vie des Saints », avec leurs bois excellents, marquent encore le progrès attendu. Plus tard, Dürer, en 1498, ne pouvait, du reste, mieux s'adresser à d'autres qu'à Koberger pour le tirage des planches de son « Apocalypse ».

La « Chronique » de Schedel, dont une partie des 2000 bois sont dus à Michel Wolgemut et à Wilhelm Pleydenwurff (1493), est la compilation littéraire et artistique la plus importante du genre en cette fin du xve siècle. Beaucoup de bois, dus aux feuilles volantes ainsi qu'aux ouvrages : les « Pérégrinations », les « Postilles » sur la Bible de 1481, la « Cosmographie » de 1482, le « Fasisculus » de 1474, etc., ont été mis à contribution pour l'établissement de la « Chronique ».

Les dessins, exécutés à Nuremberg, en vue de la gravure sur bois, sont exécutés au trait avec hachures dans les ombres; le graveur n'eut donc qu'à suivre minutieusement la facture de la plume. Le style de ces bois est caractérisé par la sécheresse et la brisure excessive des plis, rendues encore plus rudement par la gravure sur bois, héritage du style adopté par les villes maritimes de la Hanse. Cette constatation faite, la production graphique de Nuremberg place définitivement l'Allemagne dans le style qui la caractérisera désormais.

En d'autres centres allemands, à Ulm, dès 1473, Johann Zainer donne un « Boccace » dont les dessins, assez pittoresques, indiqueraient un artiste de la Haute-Souabe. Le « Térence » de chez Conrad Dinckmut en 1486, avec 28 bois d'une réalisation sommaire, serait dû aussi à Zainer.

A Strasbourg, l'illustration du livre est conçue d'une autre manière. Heinrich Knoblotzer, de 1477 à 1484, fait honneur à sa marque avec les ouvrages, « La Guerre du duc de Bourgogne (8 gravures); le « Bélial » et ses 55 planches, dont l'une porte le monogramme *b* retrouvé aux bois de la « Légende des trois rois mages » éditée d'abord par Johann Prüsz en 1483 dans la même ville. Les compositions sont de deux mains différentes; une partie semble être une suite colonaise, l'autre partie être due à un artiste indigène, très proche du style bâlois que nous retrouvons dans le « Miroir de la Rédemption » imprimé à Bâle en 1476, puis à Lyon en 1478.

Le « Plenarium » de Martin Schott, 1480-81, copié sur des éditions d'Augsbourg de 1478-80, préparent la voie à Hans Grüninger dont les éditions eurent une grande importance. Il débuta à Bâle en 1480-81; mais son premier livre, la « Bible en allemand » de 1485, avec illustrations copiées sur celles de la Bible de Cologne, est strasbourgeois.

La « Narrenschiff », de Brant, ouvrage imprimé en 1494 par Grüninger, est un des exemples les plus caractéristiques, et publié à Strasbourg comme à Bâle (2 frontispices à Bâle avec 112 bois dans le texte; 2 frontispices à Strasbourg avec 120 bois) (fig. 47). L'édition princeps de Bâle est due à Bergmann van Olpe. Brant, et ce ne sera pas la première fois, est le trait d'union entre Strasbourg et Bâle. En Allemagne et en France, de nombreuses imitations ont été faites de cet ouvrage dont le succès fut mérité; il est devenu classique. Les dessins sont au trait avec indication d'ombres légères et le style en serait plutôt alsacien. Au même maître de la « Nef des Fous », dont on ne sait pas le nom mais qui se rattache à l'école des graveurs du Rhin occidental, sont dus les seize bois de l'ouvrage « In Mariæ Laudem » publié à Bâle pour



Brant, chez Bergmann en 1494. Cet imprimeur a toujours fait montre de goût, et les conseils de Brant, sous ce rapport, ont eu sur lui une grande influence.

Bâle semble avoir fourni les ouvrages les plus parfaits car, déjà en 1475, Bernhard Richel y publie le « Spiegel menschlicher Behaltniss » dont les 278 bois marquent les spécimens les meilleurs de l'époque. Ce livre n'est pas estimé à sa juste valeur; le dessin en est excellent, la gravure d'une coupe parfaite, d'un art très en avance sur son temps, qui fait présager Holbein et Lützelburger. Le style des compositions est influencé d'un style bourguignon-flamand très manifeste. Cette constatation concorde, du reste, avec les relations artistiques entre la Bourgogne et Bâle. L'art bâlois est un compromis entre celui du Rhin et celui de Bourgogne; il est alémannique.

A Genève, malgré l'installation d'imprimeurs allemands, le style des illustrations est français; ce sont les éditions de la « Mélusine » en français (1478); le « noble roi Perthus », vers 1483. Ces deux livres, riches en gravures et imprimés par Adam Steinschaber, sont à rapprocher de nombreux livres populaires tels que « Fierabras », 1483; « Olivier de Castille », 1492; les « Sept sages de Rome », 1492; un « Fasciculus temporum », 1495.

Le « Virgile » imprimé à Strasbourg en 1502 et exécuté d'après les données de Brant, marque avec ses 200 bois une autre phase du livre illustré et accentue encore les recherches artistiques de Brant. Pour cet ouvrage, Brant abandonne le caractère gothique pour le romain, et les illustrations sont conçues dans le style italianisant en vogue. Les dessins ne sont plus exécutés en fac-similé mais interprétés d'après des originaux au pinceau pour les parties ombrées. Cette manière, employée pour le bois de fil, ne donna pas souvent un heureux résultat. Autant la gravure de trait est toujours la plus expressive et la plus fidèle, autant la gravure d'interprétation alourdit, monotonise les compositions, bien que celles-ci soient dues cependant à des artistes beaucoup plus savants, qui, probablement peintres, ne se sont pas donné la peine de dessiner à la plume, mais au lavis, véritable expédient au point de vue graphique. Le graveur, non préparé à cette liberté, s'est essayé à traduire le modelé avec des séries de tailles trop serrées qu'une impression non encore au point est venue alourdir. Les épreuves sont uniformes d'aspect, inévitable résultat d'une pression typographique trop faible pour les parties colorées, trop forte pour les parties claires. Dégagées des teintes inutiles, les planches du « Virgile » de Brant seraient admirables. De toute manière, une somme considérable de talent a été dépensée.

Nous avons déjà parlé, au sujet de la gravure sur métal, de Neumeister de Mayence qui débute à Foligno et qui publia à Mayence, en 1479, les « Meditationes » de Torquemada illustrées de 34 gravures sur métal. Sur métal, au poinçon, on voit encore la gravure d'un agenda de 1480, imprimé par Neumeister. Il est à remarquer que Mayence, dont les premières publications illustrées ne paraissent que trente ans après la première Bible typographique, emploie la gravure sur métal, indication renouvelée de l'art typographique et la gravure sur métal en relief poinçonnée qui sont de même souche.

Leipzig, qui devint le centre le plus important d'Allemagne, fut la dernière ville où le livre et l'illustration trouvèrent asile. Quant à Prague, dès 1488, il y eut une imprimerie, et partant il y fut publié des images gravées sur bois. Une œuvre curieuse



est la première édition du « Nouveau Testament » en langue tchèque de 1498, avec 200 figures; les bois illustrant « l'Apocalypse » sont inspirés de la Bible de Cologne.

FRANCE. — Bien que l'introduction de l'imprimerie à Paris datât de 1470, le premier livre illustré n'y parut qu'en 1481, tandis qu'à Lyon il se montrait avec des bois bâlois en 1478.

C'est le Missel, imprimé par Jean du Pré qui débute avec deux bois de page; *Dieu le Père* et une *Crucifixion*, dont le dessin ferme et souple est très inspiré des miniatures françaises de l'époque; la coupe du bois elle-même est irréprochable, même supérieure; le style français de Paris est très affirmé dans ces deux planches, plus parfaites, pour la date 1481, que des ouvrages allemands pris en dehors des régions colonaises et bâloises.

Il y eut aussi dès 1476 à Paris « les Grandes Chroniques de France » imprimées chez Jacques Bonhomme, à l'atelier de « l'Image de St-Christophe »; et des illustrations en miniatures, et non des bois, sont venues prendre place dans le texte sur des blancs réservés à cet effet. Une traduction de « Valère Maxime » offre le même exemple d'ouvrage placé entre le livre chiro-typographique et le livre typographique complet, offrant l'inverse de certains livres chiro-xylographiques des Flandres dont les illustrations étaient imprimées et le texte manuscrit.

L'art du livre français ne se départit pas, surtout à ses débuts, de l'imitation des livres à miniatures; leur application typographique en fit le succès. L'idée était aussi ingénieuse que rationnelle; elle fut la suite logique, sans effort apparent, d'une période superbe de calligraphie et de miniature, d'une industrie mûre pour une telle évolution.

L'illustration des livres de Jean du Pré se rapproche aussi du style des bois bâlois du « Miroir de la Rédemption » de 1476, et cela ne peut surprendre, car cet ouvrage suisse a été influencé par l'art flamand-bourguignon que du Pré retrouva dans la Flandre française.

La facture des bois français, surtout celle de du Pré, sera assez invariablement la même et opposera une grande unité aux diverses formules non encore fixées de l'Allemagne. Les traits sont gras, souples sans mollesse, fermes sans sécheresse, purs d'impression et de coupe; en somme très habilement épargnés. Les ombres sont toujours discrètes et traduites avec un minimum de tailles, juste l'indispensable. Les bois français sont rarement chargés de détails, et, sous ce rapport, participeront de l'ancien style du XIVe siècle; ils sont lisibles, toujours y domine l'esprit de mesure, toutefois la manière gothique semble y demeurer plus longtemps qu'ailleurs.

Le même esprit se retrouve dans le « Missel de Verdun » dû aussi à Jean du Pré en 1481, dont la première page représente la *Messe de S. Grégoire*, image d'une belle tenue décorative. Les autres planches sont simples, naïves, et la partie ornementale des encadrements s'inspire, par la légèreté de motifs, des bordures des livres à miniatures. Il est probable que les petites planches de ce missel ont été gravées sur métal en relief. Dans le sujet la *Nativité*, le fond champlevé fut maculé, le papier indique le peu de creux donné à la gravure, défectuosité qui n'existe pas



avec le bois gravé, toujours très profondément champlevé. Nous avons déjà vu, du reste, que Jean du Pré avait, en 1488, « imprimé en cuyvre » les premières « Heures à l'usage de Rome ». Les livres de J. du Pré ont une belle tenue décorative et les pages offrent des petites vignettes dont les motifs permettent des dispositifs différents avec les mêmes éléments (Claudin, t. I, p. 240-43). Quelques mois après, une autre édition des *Heures* emprunte les mêmes planches combinées différemment. La vogue de ces gravures fut telle que tout un jeu de planches est réimprimé à Venise vingt ans plus tard. Il y eut même des contrefaçons.

Jean du Pré, en 1490, essaye le tirage en couleurs des planches d'un livre d'Heures à l'usage de Rome, dont l'exemplaire unique est conservé à la Bibliothèque du prince d'Essling. Les planches de cuivre en relief y sont imprimées en vert, en rose, en noir, en bleu, couleurs alternant sur les divers ornements d'une même page. Pour obtenir ce résultat, il est probable que J. du Pré ne fit pas de repérage, mais encra séparément chaque vignette avant de la bloquer sous la presse. La même opération a dû être faite pour obtenir les capitales en deux couleurs que présente le *Psautier* imprimé en 1457 par Schoeffer à Mayence. En 1459, les « Durandi Rationali » sont décorés de capitales analogues.

La « Légende dorée » est aussi un livre digne de remarque, avec ses petites gravures de format carré, portant, sur un côté, une bordure décorative. Les « Vigilles de la mort du feu Roy Charles Septiesme », imprimées par J. du Pré, et dont les planches sont comparables à celles que gravèrent les Le Rouge, comportent deux images se rapportant à Jeanne d'Arc (fig. 53). Cet ouvrage curieux, peu connu, avec ses bois encadrés de bordures mobiles, est l'un des meilleurs sortis de l'atelier de Jean du Pré; auquel sont encore dus la « Cité de Dieu, » imprimée à Abbeville en 1486; les « Cent nouvelles » de Boccace, 1485, pour Antoine Vérard; la « Vie des Saints Pères », 1486; le « Roman du chevalier de la table Ronde », imprimé à Rouen en 1488; le missel de Langres, 1484, où, sur une page de cet ouvrage, J. du Pré indique qu'il employa des ouvriers vénitiens pour l'impression.

A côté de Jean du Pré, l'atelier à « l'Image de St-Christophe », avec Pasquier et Bonhomme, publie en 1484 un livre des plus réputés : « Histoire de la destruction de Troye la Grant », en vers dus à Jean Millet. Comme toujours, les sujets se ressentent de la miniature et ont la formule linéaire (fig. 52).

Les ouvrages où l'imagination n'a aucun rôle, qui n'apportent que des images vécues, seront toujours classés parmi ceux qui vieillissent le moins, qui plaisent le plus : ainsi les « Profits champestres et ruraux » avec compositions rappelant les tapisseries. Dans ce livre, exécuté pour les gens de la campagne et où nous retrouvons des scènes des travaux de la terre, on ne peut allier plus de noblesse à autant de bonhomie. Le frontispice est d'un style sobre et de bon goût, d'allure bien française. L'ouvrage imprimé par Pasquier et Bonhomme, est postérieur à un livre, analogue comme texte, des presses de Pierre Levet de Paris, et, où les bois de moindre valeur comportent les mêmes sujets.

Les années 1487-1489 marquent une date importante dans l'histoire du livre parisien avec la « Mer des Histoires », sorte de recueil encyclopédique illustré de bois de



provenances diverses et adaptés au goût français. On y retrouve des gravures des livres d'Heures de Jean du Pré, des séries flamandes du même genre que les illustrations du « Rudimentum noviciorum » imprimé à Lubeck, et de main néerlando-colonaise; ces réminiscences portent sur les petits sujets. Autre part, la « Mer des Histoires » présente des pages originales d'une grande richesse décorative, variées dans leurs motifs, tour à tour religieuses, épisodiques, anecdotiques, et qu'un même air de bonne grâce naturelle unit. C'est à Pierre Le Rouge, d'une famille de calligraphes et d'enlumineurs, fondateur de l'imprimerie de Chablis en 1478, que la typographie française doit ce chef-d'œuvre du xve siècle. De grandes capitales, un I et un S par exemple (Claudin, I, p. 460-61), historiées comme les encadrements, témoignent d'une grande aptitude décorative et calligraphique appliquée à la gravure sur bois. La *Bataille de Tolbiac* et le *Baptême de Clovis,* deux sujets placés côte à côte, sont souvent cités en exemple. Ce sont encore des scènes de mœurs; une leçon donnée par un professeur; un orateur devant un auditoire féminin; des chantiers de construction dans l'un desquels on voit une brouette, véhicule qui se retrouve aussi dans un dessin de Van Eyck représentant sainte Barbe.

Parmi les bois écrits au trait, à la composition équilibrée, deux exemples sont à citer : le *Passage de la mer Rouge* et la *Consécration d'Aaron* (Claudin, I, p. 468-69). Ces deux sujets sont à rapprocher de la grande planche due aux Le Rouge, de Troyes : la *Bataille de Fornoue*, d'une excellente perspective et d'une écriture sincère, qualités qu'ont beaucoup de planches françaises de l'époque. Des Le Rouge, on doit encore citer le frontispice du « Psautier français », Charles VII trône sur le lit de Justice entouré de personnages. Cette planche avait figuré dès 1486 dans la « Somme rurale » de Boutillier imprimée à Abbeville par les soins de du Pré. Le style des personnages accuse, du reste, des réminiscences de l'École du nord de la France. Il est à supposer que les ateliers des Le Rouge ont exécuté des bois pour Jean du Pré d'après des dessins fournis par lui, car la facture de certains bois fournit des indications en faveur d'une collaboration réciproque. C'est à ces deux maisons que nous devons les deux plus beaux livres illustrés français, la « Cité de Dieu » et la « Mer des Histoires ».

Des impressions à sujets populaires sont exécutées à partir de 1489 par Pierre le Caron qui utilise « l'Aiguillon d'amour divin » dans divers matériaux empruntés à ses confrères. Avec « la vie et légende de saint Roch », « le Grant Herbier en français » et divers placards pour cérémonies et Jeux officiels, « le Triomphe des dames », « l'Abuzé en court », Pierre le Caron apporte des publications sans valeur artistique réelle, mais non grossières quoique populaires.

En 1490, paraît un livre illustré d'une grande réputation et qui fut plusieurs fois imité dans la suite : la « Danse macabre des Hommes », due à Guy Marchant (fig. 51).

L'ouvrage comporte un sujet en double partie, comme le « Speculum », représentant la Mort solliciteuse, du pape au moine, du roi au paysan, en vingt groupes qui rappellent la fameuse danse des morts du cimetière des Innocents exécutée à Paris vers 1414. Cette série est à rapprocher de la publication analogue allemande, le « Toten-



tanz » d'Ulm, 1488, de Lubeck, 1489-96, de Mayence, 1492. Guy Marchant, après l'impression de plusieurs éditions de son livre, fait paraître la « Danse macabre des femmes »; la planche, l'*Entrée de l'Enfer*, l'une des dernières de l'ouvrage, offre une composition nouvelle dont un personnage semble inspiré d'un S. Sébastien italien (Claudin, I, p. 360). Puis, Guy Marchant publie deux livres, parmi les plus originaux de l'époque : le « Kalendrier des Bergiers », 1491, et le « Kalendrier des Bergières », 1499. Le « Compost et Kalendrier des Bergiers » est varié dans sa forme et chaque série de bois paraît être l'œuvre d'un artiste particulier, à l'observation aiguisée; les planches de la *Marche des étoiles* et, la *Complainte du Limaçon* sont à citer. Autre part, un vaisseau, symbolisant la vie humaine, porte l'homme qui, les yeux levés vers Dieu, est agité par le démon. Une fort belle planche, *Lazare ressuscité*, est saisissante dans sa simplicité; le revenant raconte ce qu'il a vu au delà en des scènes fantastiques qui seraient dignes d'illustrer l' « Enfer » du Dante, ouvrage auquel a dû songer l'artiste. Les compositions font preuve d'une vie et d'une imagination peu communes; le dessin, au trait, est soutenu simplement par quelques tailles régulières dans les ombres (Claudin, I, p. 474-476.) Ce livre de Guy Marchant n'a pas la réputation qu'il devrait avoir; il est à placer à côté des Incunables les plus célèbres. En somme, les livres français de la fin du xve siècle n'ont pas été appréciés à leur juste valeur, et leur comparaison avec ceux de l'Allemagne proprement dite, par exemple, ne leur retire pas l'avantage (fig. 50).

Le « Kalendrier des Bergières », 1499, offre une plus grande sobriété de sujets, et les scènes rustiques y sont supérieurement traitées. Le « Compost et Kalendrier des Bergières, contenant plusieurs matières (*sic*) récréatives et dévotes, nouvellement composé sans contredire à celluy des Bergiers », marque une étape dans l'histoire du Livre français. C'est le modèle du genre. Les *mois* en particulier sont à signaler; chacun représente dans un médaillon une phase des travaux de la Terre, accompagnée du signe du Zodiaque et d'une figure allégorique. Les jeunes Bergères, naïves et vraies; *Biétrix* et *Sebille,* font pendant à l'*Un* et à l'*Autre*. Des planches de la Danse macabre des Femmes complètent le livre; l'une, le *cheval de la mort,* est saisissante (Claudin, I, p. 392). Il est presque certain que la plus grande partie des dessins, tant de la *Danse macabre* que des meilleures planches des *Supplices de l'enfer,* et quelques autres sont dus à Pierre Le Rouge et à Nicolas son neveu, comme à Guielelm son fils. Aux Le Rouge on peut attribuer encore l'illustration du « Chevalier délibéré » (1493) (publié en 1488 par Vérard) dont les bois, d'un style élégant, à la composition équilibrée, au sentiment délicat, à la facture grasse, peuvent se rapprocher des planches de l'école Bourguignonne où puisèrent les Le Rouge.

Un certain nombre de compositions, reprises par les Le Rouge en contrepartie, se trouvent dans « l'Art de bien Vivre » (1492-1498), ouvrage édité par Antoine Vérard. Le libraire de Charles VIII réalise aussi une série sur la Mort qui rappelle les sujets de l' « Ars moriendi » et puise aux ouvrages xylographiques flamands; il dut avoir des relations avec les imprimeurs des Flandres. Bien que cet éditeur ait voulu donner à ses gravures plus d'effet, en imitation de l'étranger, il n'atteignit pas à la belle simplicité des planches originales des Le Rouge; il est même certains sujets

qui, chez Vérard, touchent au burlesque. Le libraire de Charles VIII apporte encore les « Chroniques de France » (1492) avec grandes planches dans le style de la « Mer des Histoires » et de la « Destruction de Troye la Grant » où les dessins sont chargés de tailles gravées régulières qui, n'ajoutant rien, retirent au contraire au trait sa belle expression graphique, sa souplesse et sa force. Vérard est mieux inspiré quand il se rappelle les travaux de Jean du Pré et qu'il donne la « Bible Historiée » (1493) dont les planches peuvent se rapprocher des exemples précédents (Claudin, II, 480-83).

En 1495, une imitation de la « Bible des Pauvres » néerlandaise est imprimée, chez Couteau et Ménard, avec un souci évident de progrès, mais elle n'atteint pas le but proposé. En cette même année, paraît le « Roman de la Rose » avec jolis bois naïfs et de bon goût; puis, en 1497, une édition en vers français de la « Nef des Fous » de Brant, est éditée pour de Marnef, copie de l'édition de Bâle de 1494. La « Nef des Folles » succède en 1499, pour le compte de Marnef, avec la participation des presses du Petit Laurens. L'ouvrage est des meilleurs; les bois sont à rapprocher de ceux des Le Rouge.

Parmi les ouvrages français les plus remarquables de la fin du XVe siècle, le « Chasteau de Labour » est digne de tous éloges. Quel admirable livre de Pierre Gringore, imprimé le 22 octobre 1499 par Philippe Pigouchet pour son propre compte!

Le poème, allégorique, montre le héros sous la figure d'un jeune homme qui, ayant épousé celle qu'il aime, voit aux beaux jours succéder les tristesses. Comme préambule, des images représentent la *Bataille des vertus et des vices*, ainsi que nous la voyons représentée dans les livres d'Heures de Simon Vostre avec les Sept Péchés capitaux qui, montés sur des animaux symboliques, sont *trébuchés* à la lance par les Vertus à cheval (Claudin, II, 511). Les autres sujets de la vie réelle développent des combats symboliques où la *Nécessité*, la *Souffreté*, la *Disette*, le *Besoing*, assaillent le marié couché près de sa femme. Alors un sujet, en regard, montre le *Bon Cœur*, la *Bonne Volonté*, le *Talent de Bien Faire*, venant au secours; résumé philosophique des péripéties quotidiennes. Enfin, l'époux est conduit au *Chasteau de labour* où le travail remplit la vie. Là, il passe avec *Soing* et *Cure* aux ateliers des divers métiers, teinturiers, armuriers, damasquineurs, orfèvres, etc. La journée terminée, le jeune héros retrouve la « Maison de Repos » où attablé il dîne pendant que son chien le regarde et que sa femme puise à la marmite de la grande cheminée. Le poème de Gringore, ainsi présenté, sans emphase, simple et touchant, reste avec ses illustrations aussi jeune que l'amour, aussi vieux que la vie; ouvrage digne d'être réimprimé pour les générations du XXe siècle. La vie n'est-elle pas, au fond, éternellement la même? Comme toujours le dessin des bois est précis, calme et ordonné; chaque objet parle de lui-même, chaque chose est à sa place; c'est l'ordre, la clarté d'exposition, c'est aussi la résignation douce et heureuse dans les physionomies (Claudin, II, 512-514).

Pour clore la série des principaux livres illustrés français du XVe siècle, nous ne pouvons mieux choisir que le « Térence » imprimé pour Vérard en 1500. Nous connaissons les dessins naïfs de l'édition d'Ulm, 1486, suivie de celle de Treschel à Lyon 1493, puis de celle de Grüninger à Strasbourg, 1496. Ici, nous voyons, en de grandes planches, des personnages réunis, à la mode du XVe siècle, sur une scène où les coulisses



représentent des arbres et des maisons. La facture des bois rappelle celle de Guillaume le Rouge (Monceaux : *Les Le Rouge de Chablis;* II, 276).

C'est encore, en 1500, que les *Poésies* de Villon furent publiées avec le portrait du poète, la dague au côté, accompagné du portrait de l'évêque Thibaut qui avait fait imprimer l'ouvrage.

Les livres d'Heures français ayant entre eux un lien commun et étant conçus sur un plan différent que les autres ouvrages, nous les avons réservés. Ils marquent parmi les livres les plus spéciaux et les plus précieux de la typographie, et n'ont pas de similaires; qu'ils soient de tel ou tel atelier leur conception diffère peu sensiblement.

Nous connaissons déjà celui de Jean du Pré, de 1488; toutefois, le plus ancien livre d'Heures français est dû à l'initiative d'Antoine Vérard. A vrai dire, ce n'est qu'un opuscule, un essai de vulgarisation du livre à miniatures, aussi est-il formé de petits bois plus ou moins usés, même rognés et provenant d'autres publications (Claudin, II, 388-389); même les caractères sont ceux qui ont servi au *Bréviaire d'Auxerre*, imprimé à Chablis en 1482, chez Pierre le Rouge, et au *Bréviaire de Troyes* de 1483. Le premier livre d'Heures français, vu le matériel employé, serait donc imprimé par Le Rouge; cela impliquerait l'arrivée de ce dernier à Paris dès 1485. Mais bientôt Vérard édite en 1486 et en 1487 de nouvelles « Heures » où se formule le plan qui prévaudra désormais.

La même année (1488) où du Pré imprimait ses Heures avec « hystoires imprimées en cuyvre », Caillaut et Martineau (Claudin, I, 313-319) donnaient des *Heures* ayant de nombreux rapports avec celles de du Pré, et, comme celles-ci, sont gravées sur cuivre en relief (nous avons déjà rapproché la facture de ces vignettes de celle des Heures de Gérard Leeu et de Liesveldt, à Anvers mais, elles n'ont pas les mêmes qualités décoratives ni la finesse d'exécution; toutefois les compositions sont puisées aux mêmes sources franco-flamandes de miniature.

Ce fut encore Vérard qui, de 1488 à 1490, fit évoluer le livre d'Heures; il agrandit les formats et varie les vignettes à l'infini. C'est alors qu'il publie deux éditions d'*Heures* dont le calendrier commence en 1488; l'une, petit in-quarto : les « Grandes Heures » dites « Heures Royales » commandées par Charles VIII selon qu'il est écrit au commencement du livre (Claudin, II, 493-494); l'autre, d'un format réduit : les « Petites Heures Royales ». Dans ces livres, la manière préconisée par Vérard s'élargit, ses collaborateurs sont artistes de grande valeur, et leurs œuvres peuvent se comparer aux belles productions des Le Rouge pour le style et la facture.

Vérard a souvent donné son portrait dans les frontispices de ses ouvrages; il est généralement représenté à genoux, quelquefois devant la Vierge (imité de Fouquet) un livre à terre, avec quelques lignes où on lit : « Oraison à la Vierge de l'acteur de ces présentes Heures ». Dans le fond du paysage, un homme abat un arbre sous les yeux d'un monarque, que M. Renouvier suppose devoir être Charles VIII. Toutes les illustrations des Heures Royales sont dignes du prince éclairé que fut Charles VIII, particulièrement la planche où figure le *Roi des Rois* (Claudin, II, 405) « la couronne royale sur la tête, les pieds nus, en chemise et portant triomphalement la croix devant des gens d'armes étonnés ». Les « Petites Heures Royales » peuvent riva-



liser avec leurs aînées (Claudin, II, 399-413). Les illustrations, surtout celles des *Grandes Heures,* sont « de l'art français le plus pur du xve siècle. Le dessin en est ferme et bien arrêté, les tailles sont nettes. Les figures d'hommes et de femmes des bordures ont une expression et un caractère de vérité qui ne se rencontrent pas au même degré dans les copies réduites des mêmes sujets. » (Claudin, I, p. 407) « On y trouve un air de distinction et de grandeur qui vous saisit et vous charme tout à la fois par son réalisme naïf » (Ibid.). Après réédition de ses Heures avec dispositif différent des vignettes, Vérard, en 1500, publia le « Livre des Ordonnances de la Prévosté... », dont l'illustration se compose de dessins représentant les Métiers jurés de la ville de Paris; très intéressante série pour l'histoire des corporations parisiennes.

Jusqu'ici les bois français (sauf ceux des combats des vertus et des vices du château de Labour, imprimés par Pigouchet en 1499) sont exempts de criblé dans les ciels et les fonds. Une formule qui rappelle partiellement le criblé sur métal, que nous avons étudiée à part, donnera à certains livres d'Heures une tournure toute spéciale. Les *Heures* à l'usage de Rouen, 1498, inaugurent la nouvelle manière. Jusqu'ici, le fond des vignettes était parfois champlevé, maintenant la plupart seront travaillés en pointillé blanc, le criblé de jadis lequel ici tend à traduire les parties or des miniatures. Ces « Heures » de 1498 furent imprimées pour Simon Vostre par Pigouchet qui devint l'entrepreneur attitré du libraire célèbre que fut Simon Vostre (Claudin, II, 26-45). Le dessin des sujets est supérieur encore et plus élégant que dans les livres précédents; l'originalité semble plus grande dans les expressions; la décoration s'y montre aussi plus riche dans son invention comme plus fine dans des détails; le *burin*, car il s'agit ici de planches sur métal, y fait preuve de souplesse et d'esprit; le graveur apporte une interprétation personnelle du dessin original qui offre des tons de lavis, à traduire en tailles, des formes à modeler (fig. 54). Nous avons vu que certains travaux sur métal ont été imités sur bois, toutefois les planches des Heures de 1498 ont leurs filets souvent marqués de sinuosités fâcheuses qui trahissent la matière métallique des planches imprimées. En 1500, de nouvelles Heures (à l'usage d'Amiens) sont dues aux mêmes collaborateurs et au même fonds iconographique.

Pour ces livres d'Heures, comme pour ceux de Vérard, le parchemin fut employé et fournit, quand l'impression se présente sur le côté lisse, des épreuves de toute beauté.

Pigouchet et Kerver, qui se sont plus ou moins associés pour l'impression de leurs livres, sont imités par Gillet Hardouyn, et par Antoine Cheppial au commencement du xvie siècle (Claudin, II, 349-352). Un compromis entre la première et la seconde manière de Pigouchet est réalisé à l'atelier d'Étienne Jehannot (Heures à l'usage de Rome, 1492.

Un autre atelier, celui de Georges Wolff, originaire de Baden, qui travailla au *Soleil d'Or* dans la maison de son compatriote Ulrich Gering — produisit, en association avec Kerver, un des plus beaux livres d'Heures (1498) dont les planches portent, dans la frise du haut, le nom de G. Wolff. D'autres livres d'*Heures* sont dues à l'atelier de François Regnault qui, établi à Londres en 1496, imprime à Paris « l'Ordinaire des Chrestiens » avec du matériel provenant de Guillaume Le Rouge. Citons encore Nicole de La Barre (dont Claudin reproduit un *Jugement dernier :* II, 297), les Trepperel, les

Michel Le Noir, Jean Philippe le compatriote de Kerver et de Wolff, Jean Morand, l'habile typographe des « Chroniques de France » publiées par Vérard.

Thielman Kerver, originaire de Coblentz, après qu'il se fut adressé à Jean Philippe pour l'établissement de ses premiers livres, se spécialise dans l'impression des livres d'Heures. En 1497, il édite deux livres; puis, en 1498, associé à Georges Wolff, il publie les « Heures à l'usage de Rome »; les planches sont de l'école de Simon Vostre. Les « Heures de Châlons-sur-Saône », 1499, dues à Hugues Pageot, de Dijon, sont conçues de la même manière. Sans relâche, l'atelier de Thielman Kerver, pendant les vingt premières années du XVIe siècle, produisit selon le même style jusqu'au jour où sa femme, née Yolande Bonhomme, continua l'exploitation.

Avec Thielman I Kerver, les « Heures de la Vierge », 1503, et les « Heures de Rome », 1511, accusent une recherche nouvelle, plus grande dans le rendu du modelé des dessins, et dont le genre est à rapprocher des travaux de Grüninger et de Pierre Vidoue. Les tailles de la gravure sont excessivement fines et font penser soit à du métal, soit à du bois de bout au burin. Ces gravures, bien que d'un ordre supérieur, à cause de la défectuosité du tirage, ne répondent pas à la hauteur de l'effort. Ici, le graveur eut à interpréter des dessins modelés au pinceau et s'ingénia très savamment à en rendre l'expression et la forme. Les compositions sont très élégantes, particulièrement les pages du calendrier des « Heures » de 1511 qui comportent des sujets encadrés en ovale et offrent un style de transition du gothique à la Renaissance; leur style ferait penser à Jean Perréal.

A partir de 1522, Yolande Bonhomme publie des livres d'Heures jusqu'en 1554; mais les éditions de 1530 et suivantes n'offrent que des planches usées. De 1497 à 1538 des petits bois du fonds Kerver réapparaissent nombre de fois avec Gillet et Germain Hardouyn.

Un autre imprimeur, que l'on voyait à Bâle et qui s'intitulait « chalchographe », Pierre Vidoue, imprime, en 1523, pour Guilhelm Godard de Paris, les « Heures de la Vierge » avec dessins inspirés de compositions italo-bâloises. Ce goût ne dura pas à Paris au moment où Geoffroy Tory paraissait et où Gilles Hardouyn publiait des « Histoires à la mode d'Ytalie » avec dessins au trait, rappelant l'ancienne formule de Jean du Pré, mais rajeunie par le style. Enfin, en Province, Jean de Brie, de 1512 à 1525, imprime aussi quelques livres d'Heures, sans originalité, simples copies d'après Simon Vostre.

En cette fin de gothique attardé, l'iconographie se transforme. Jusque-là l'illustration des livres d'Heures relevait en grande partie de modèles dus aux artistes du Nord, et l' « Apocalypse », le « Speculum », la « Biblia Pauperum », l' « Ars moriendi », et bien d'autres séries précédentes de France, des Pays-Bas, de Cologne et de Bâle avaient alimenté les « historieurs » des ateliers parisiens formés aux miniaturistes de l'école franco-flamande. Le livre d'Heures, bien qu'imprimé, et remplaçant le livre à miniatures, reçut encore souvent le pinceau de l'enlumineur; Jacques de Besançon fut l'un de ceux qui, tout en travaillant sur les manuscrits pour de grands personnages, enlumine des livres imprimés pour Vérard. Celui-ci fit opérer de même sur des gravures dues à Meckenem.



Pendant que, à Paris, la gravure sur bois avait atteint son degré de perfection, Lyon, où fut imprimé le premier livre illustré français, après avoir été le rendez-vous d'imprimeurs allemands, donne la préférence aux livres d'imagination plutôt qu'aux œuvres d'inspiration religieuse. Ce sont les imprimeurs lyonnais qui ont imprimé les premiers *romans* français, avant que, à Bruges, Colard Mansion n'ait publié ses livres de littérature française (sans gravure). A Lyon, aux débuts, le livre typographique ne participe pas des premières et belles éditions de Mansion ou de Vérard, c'est-à-dire qu'il ne comportait pas de pages blanches à enluminer, car il fut conçu de suite complètement typographique, à la mode allemande; les textes furent populaires et nationaux, alors que Paris publiait de la littérature latine et savante. En 1478, le premier livre illustré français est le « Mirouer de la Rédemption », imprimé par Martin Husz, illustré de bois supérieurement traités dans le style bourguignon-flamand (fig. 48-49). Ils sont inspirés de l'édition bâloise du « Spiegel » de 1476, de chez Bernard Richel. Ce « Mirouer » comporte en outre des bois se rapportant à l'histoire de l'Enfant Prodigue, et qui semblent originaires de Strasbourg. A cette époque, la gravure sur bois lyonnaise était aux mains des cartiers. Nous savons qu'un jeu de cartes y est offert à Charles VII en 1454, et que le roi René y achète, en 1476, « ung jeu de cartes pour Hellène ». A Lyon, de 1444 à 1489, il existait 39 cartiers. Parmi les plus anciens on cite Jean du Boys, (... 1444-1481); Pierre de Lan (1460-1490) et quelques autres, maître Jacques (... 1472-1475); maître Jean Morel, (... 1472-1480), maître Etienne (... 1475-1485.).

Une image curieuse, est celle de *la Vierge* publiée dans l'« Histoire du chevalier Oben », planche gravée en province et imprimée vers 1480, par Guillaume Le Roy, Liégeois d'origine. « Aucune autre pièce lyonnaise de cette époque ne l'égale en beauté, et n'a autant d'originalité. Le style en est flamand. » (Christian : *Origines de l'imprimerie en France,* fol. 28.)

Pendant la même période, Nicolas Muller, dit Philippi, de Bensheim près Darmstadt, associé avec Marc Reinhart de Strasbourg, imprime les « Fables d'Esope » avec bois originaires de Strasbourg; les compositions en sont meilleures que celles de l' « Abuzé en court » (1477) et du « Doctrinal de court » (1479), publiés à Lyon, probablement par Le Roy. Tous ces bois, traités au trait, rude parfois, semblent inspirés de sujets italiens.

En 1483, Le Roy imprime les « Enéydes »; à la même date, Husz et Schabeler donnent le « Tarfadet du Temps »; Mathieu Husz, 1486, la « Legenda aurea », et en 1482-85-87, « le Propriétaire en français ». A tous les personnages des bois de cette série, et pour beaucoup d'autres, les chaussures sont indiquées en noir comme dans les bois d'Augsbourg et de Strasbourg, manière importée à Lyon par les Allemands.

Louis de Luxembourg (1484-1514), qui fut « faiseux de moules de cartes, tailleur et graveur de molles de cartes aussi bien que joyeulx de leux » (joueur de luth) et Gillet Le Riche (1491-1517), sont à citer avec Guillaume Gormy (1480-1493). Antoine de Logiriera signe des cartes, dont l'une représente une dame en costume de cour tenant un denier aux armes de France et de Bretagne avec la légende : CVEVR.



DE. FEMME. TROMPE. LE. MONDE ; une autre carte porte ces mots : DE. TOUS. TE. FIE. ET. TE. GARDE.

Guillaume Le Roy, de 1473 à 1481, ayant eu d'étroits rapports avec Barthélemy Buyer, de Lyon, « bachelier en chascun droit », lequel prend la qualité d'imprimeur sans exercer cette profession; il s'ensuivrait que divers ouvrages de Buyer auraient été imprimés chez Le Roy son protégé : en 1476, « la Légende dorée »; en 1477, « le Miroir de la vie humaine », « la Légende des Saints » et le « Nouveau Testament ».

Guillaume Le Roy, en collaboration avec Mathieu Husz, imprime le « Roman de la Rose » (1485?) et apporte un réel progrès à la gravure sur bois lyonnaise, où l'esprit français se précise davantage : « Fier à Bras », « Mélusine », « Pierre de Provence et la Belle Magdelone » sont les titres de quelques livres lyonnais conçus comme les « Romans français de chevalerie » où figure le portrait de Duguesclin et dont la gravure porte la facture des Flandres.

C'est à Lyon, en 1488, que paraît, chez Michel Topié de Pymont et l'Allemand Jacques Henrenberck, l'édition des « Pérégrinations » de Breydenbach avec bois copiés sur les compositions néerlandaises de 1486, dues à Reuwick. Une troisième édition, imprimée avec les bois originaux, est accompagnée de grandes vues de villes, développées en plusieurs feuilles, mais tirées en taille-douce sur des planches d'après les grands bois de Mayence, et travaillées d'une manière spéciale avec un grain semblable à celui des gravures d'après Mantegna. C'est au même atelier qu'est dû le « Recueil des Histoires Troyennes » de Raoul Lefèvre, chapelain du duc de Bourgogne, et dont les dessins sont encore dans le style archaïque flamand-bourguignon.

A Lyon, comme à Paris, il y eut un Jean du Pré; mais jusqu'ici l'existence de celui de Lyon n'est pas établie d'une façon bien claire, bien que les caractères qui ont été employés à Paris et à Lyon ne soient pas les mêmes absolument. Un du Pré exerce à Lyon de 1486 à 1495 et, en 1503, son nom reparaît encore. Quant à Jean du Pré de Paris, il imprime aussi bien à Abbeville qu'à Chartres. Entre les deux il doit y avoir un lien, peut-être de parenté. Celui de Lyon s'inspire des œuvres parisiennes et sa manière n'est pas originale : sa « Vie des Pères », de « saint Jérôme », « Mer des Histoires », sont de véritables contrefaçons.

A la fin du xvᵉ siècle, à Lyon, un graveur formé à l'art flamand signé J. D. que suppose être Jean de Dalles excellent artiste qui travaille de 1450 à 1480. Sa marque se retrouve sur un « Ars moriendi », sur le portrait de *Robert Caraccioli de Licio*, 1488; sur une *Annonciation* d'après Schongauer, 1490-1491 ; sur une *Lapidation de saint Étienne* du Missel de Toulouse, 1490; sur une *Crucifixion* imprimée en Espagne. Le Cab. des Est. de Paris conserve encore une couverture de livre formée de feuillets d'épreuves de cartes à jouer où figure le nom « Jehan de Dalles ». Un certain Marcial de Bargues, à Lyon, grave aussi des portraits ainsi que les *Douze Apôtres,* d'un dessin sommaire, même barbare.

Enfin, en 1493, Jean Treschel, de Mayence, publie une grande édition de Térence, ornée de 159 bois dus à un artiste probablement bâlois, et gravés par plusieurs mains. A l'école lyonnaise se rattache aussi Jean de Vingle, originaire de Wingles, localité



frontière de la Picardie et de l'Artois, dont les ancêtres étaient cartiers à Tournai dans la seconde moitié du XIVe siècle. Avant de venir à Lyon, 1494, il travailla à Abbeville et se fait appeler Jean d'Amberville. Peut-être fut-il en relation avec Jean du Pré de Paris qui imprima, à Abbeville en 1487, le livre de la « Cité de Dieu » avec bois gravés. « Les quatre fils Aymon » et la « Légende dorée des Saints Anges », ouvrages de Jean de Vingle à Lyon, sont conçus dans l'esprit de Jean du Pré et de Le Rouge.

Il y eut d'autres Jean de Vingle : l'un, son père ou son oncle, établi à Lyon en 1493 et dont l'un des fils fut graveur sur bois. Un troisième, imprimeur à Pau, grave pour l'Espagne et est l'auteur du portrait si caractérisé de Juan de Yciar, vers 1550 (fig. 72).

C'est à Troyes, où étaient établis les Le Rouge de Chablis et dont les membres de cette famille s'installèrent à Paris comme à Venise et en d'autres villes d'Italie, que parut la « Danse macabre » de 1483, ouvrage renommé, exécuté dans le style bourguignon ; les planches passèrent à l'atelier parisien du Petit Laurens. Conçu dans le même style, le « Roman des neuf Preux » fait preuve d'une très grande sûreté d'exécution ; des figures, réduites, se retrouvent dans les livres d'Heures parisiens.

PAYS-BAS. — Dans les Pays-Bas, depuis la mise en pratique de la typographie, vers 1473, l'art du livre imprimé en caractères mobiles évolue plus lentement, et cela se conçoit. N'est-ce pas des Flandres que proviennent les plus beaux ouvrages xylographiques juste à la période de développement de la typographie ? Ce n'est qu'au dernier quart du XVe siècle, époque où le placard xylographique disparaît, que l'art de Mayence s'ouvre discrètement à la région où naquirent les premiers *Donats*.

La profession d'imprimeur comportait généralement celle de graveur, et sous ce double titre apparaît Jean Veldener avec son « Fasciculus Temporum », où il indique « qu'il entendait l'art de tailler (le bois) de graver, de tourner et de fondre les caractères ; et qu'on pouvait même ajouter qu'il savait faire des figures et peindre ». Il fut le compagnon de Jean de Westphalie de Paderborn, appelé à Louvain, en 1473, par les recteurs de l'Université. Son portrait, le premier imprimé typographiquement, figure dans ses ouvrages de 1473 à 1496. Plus de 120 livres sortirent des presses de Jean de Westphalie.

Jean de Westphalie eut aussi une maison à Alost, et nous le voyons en 1475 à Cologne ; il forma d'autres élèves que Jean Veldener : Gidius van der Heerstraete, Louis Ravescot, Conrad de Paderborn, Conrad Braem et Thierry Martens, lequel, à Alost, succéda à Jean de Westphalie.

Bruges, en 1477, voit Colard Mansion (né dans cette ville mais formé en Allemagne) imprimer des livres en langue française, tout comme Gérard Leeu d'Anvers en 1484. A Audenarde, c'est Jean de Keysere, 1480 ; à Gand, c'est Arnoult de Keysere, 1483 ; à Anvers, c'est Mathys van der Goes qui imprime son livre : « Het Visionen van Tondales... » (avec la date de 1476 qui serait apocryphe). Martens d'Alost, en 1476, publie une « Pratica Medicina... » à Anvers où Claes Leeu imprime en 1489, Adrien van Liesveldt en 1494, et Govaert Back en 1495.

Le « Fasciculus Temporum », imprimé, à Louvain en 1475, semble être le premier livre typographique important avec images édité aux Pays-Bas. Les illustrations



sont inspirées des bois néerlando-colonais comme ceux du « Rudimentum noviciorum » de Lubeck; elles sont à rapprocher aussi des 120 planches du « Dialogus creatorum » imprimé à Gand par Gérard Leeu. Six éditions de ce livre furent tirées de 1480 à 1482; les bois sont au trait et taillés grossièrement comme ceux des cartiers. Jusqu'en 1489, Gérard Leeu et Jakob Bellaert de Harlem utilisent à Bruxelles les mêmes matériaux.

Les *Frères de la Vie commune* ayant imprimé typographiquement dès 1476, on pense qu'ils se formèrent auprès de Jean de Westphalie, à Louvain ou à Cologne. Ils furent aussi en rapport avec Jean Veldener chez lequel ils trouvèrent les planches du « Speculum », par l'intermédiaire des Augustins de Windeshemer, installés à Louvain et à Cuylenbourg.

Aucun des ouvrages typographiques des imprimeurs néerlandais-flamands ne fait preuve de recherches dans le domaine de l'illustration, composée généralement de bois anciens rognés et adaptés à nouveau. Ainsi dans le « Bélial », œuvre principale de Bellaert (1484, à Gouda), les gravures sont formées de bois réunis au tirage; la facture est pénible et manque de pureté de coupe; les figures sont toutefois d'un dessin plein de caractère et de couleur.

Cette disposition par trois bois juxtaposés est aussi visible dans les « Fables d'Ésope » (1498) imprimées à Delft chez Henrick Eckert van Honsberch. Cent cinquante-quatre bois viennent ainsi illustrer le livre hollandais-flamand « l'Enfance de Jésus moralisez », imprimé par Gérard Leeu à Anvers en 1488. Les livres dus à cet imprimeur font preuve d'une meilleure technique pour le bois gravé. En 1484, Leeu donne les « Gemmula vocabulorum » et le « Moralissimus Cato », 1485, où prennent place des compositions intéressantes telles que *Jésus au milieu des Docteurs; Caton et ses disciples*. Un autre ouvrage, « De histories van den Vromen ridder Parys... » voit en 1487, ses pages ornées de vignettes. A la même date, Van der Goes, d'Anvers, imprime 150 bois de plantes dans ses « Capitula herbarum ». Bien que, en 1487, Gérard Leeu éditât le Livre de la « Vie de N. S. J. C. » de Ludolph de Saxonie, dont les planches sont satisfaisantes, nous ne retrouvons pas, en somme, en Hollande, l'unité des éditions françaises formulée avec tant de goût. La manière typographique semble avoir désorienté les Néerlandais; ils ne conçoivent pas encore l'esthétique du livre; ils ont le génie pictural du dessin et non son esprit typographique. Toutefois, à Bruges, l'« Ovide » de Colard Mansion, 1484, possède des bois tenant le milieu entre le style français et le style néerlando-colonais. « Les Sept Péchés capitaux », ouvrage analogue au « Canticum canticorum », contient des gravures comme celles du « Speculum conversionis peccatorum » d'Alost en 1473. On doit joindre à ces livres un deuxième « Fasciculus Temporum », à Utrecht, 1480; la « Consolatio peccatorum Belgiae » à Harlem, 1484; la « Propriété des choses », à Harlem, 1485. Quelques bois épars dans le « Doctrinal », la « Vie de saint Louis » imprimée à Schiedam, 1498; « l'Histoire de Jason »; les « Souvenirs dévots de Marie » sont traités d'une manière moins satisfaisante que celle de la « Biblia Pauperum ». L'ouvrage intitulé « le Chevalier délibéré » (Charles le Téméraire), paru en 1486 à Gouda, est le plus curieux livre de l'époque imprimé par van Os. Malgré la facture égratignée des planches, due à la manière très



hollandaise de traiter les sujets, non au trait mais « à l'effet », l'œuvre est très pittoresque, expressive et spirituelle; il est bien regrettable que les originaux sur bois aient été maltraités par les graveurs qui, semble-t-il, ont employé un bois s'égrenant sous le canif. L'ouvrage eut sur les graveurs hollandais une certaine influence, et Jakob van Oostzanen et Lukas van Leyden développèrent cette entente des valeurs, cette coloration chaude qui ont toujours caractérisé la peinture et la gravure hollandaises.

Au début du XVIe siècle, la « Chronique de Hollande » (*Die Cronycle van Hollandt, Zeelandt... Bourgongen*, etc... (*Divisie chronijk*) *Leyde* 1517), publie des bois signés L., dus à Lucas de Leyde, à côté de planches empruntées à la « Chronique de Nuremberg » et à d'autres ouvrages antérieurs. L'œuvre la plus parfaite des Pays-Bas est sans contredit « la Vita Alma Virginis Lydwine de Schiedam », 1498, avec ses 26 bois, d'un dessin délicat et d'art local, œuvre charmante et sympathique entre toutes. Les 154 bois de Claes Leeu pour son livre : « Leven van Jesus Christus », à Anvers, 1495 et 1499, sont aussi remarquables ainsi que ceux de « l'Art de bien mourir » de chez van Os (12 planches, 1491) et que la composition de *Jésus guérissant le serviteur du centurion*, imprimée à Zwolle, en 1499, par Peter van Os.

Les Flandres peuvent revendiquer quelques grandes planches représentant des sièges de villes et des batailles, contenues dans : « Die Alder excellenste chronycke van Brabant », ouvrage publié en 1497 par Roland van den Dorp. Les bois du « Phalterium Davitium » de Godefroid Back, 1498, et les 20 planches à sujet religieux, imprimées vers 1500, par Jean Leitermeider dans : « Het Hoveken van Devocien » concourent à donner une idée assez complète du livre illustré dans les Pays-Bas avant le XVIe siècle.

Ne quittons pas les Flandres sans mentionner que, à Bruges où résidait la cour de Bourgogne, il existait une confrérie d'hommes et de femmes sous le patronage de S. Jean l'Evangéliste dont les diverses professions se rapportaient à l'instruction primaire ainsi qu'à tous les arts et métiers concernant la fabrication du Livre. Colard Mansion, imprimeur, conseiller et garde des Joyaux du duc de Bourgogne, figure parmi les membres de cette association, de 1454 à 1474. Cette constatation prouve la force du groupement corporatif laïque succédant à l'hégémonie monacale, et l'affranchissement des imprimeurs, des graveurs sur bois, des miniaturistes et des calligraphes. Toutefois, le rôle des religieux se maintint, et nous voyons encore les « Frères conférenciers » de Gouda (colaties Broders) employer les planches de G. Leeu et de van Liesveldt à Anvers. Ils impriment, en 1495, un livre d'Heures hollandais avec des planches qui semblent devoir être de même nature que celles sur métal des livres d'Heures de Jean du Pré de Paris, 1488.

Pour l'impression typographique en Flandre, l'encre employée est noire et fabriquée à la manière allemande; mais l'ancienne coutume de l'encre bistre des éditions xylographiques n'est pas abandonnée, car il existe une impression typographique néerlandaise, en bistre, le « Te Boeck van den Leven ons Heeren Ihesu Christi », de Gérard Leeu, 1487.

ITALIE. — L'Italie, pour la typographie, fut formée aussi bien par l'Allemagne que par la France. Trois graveurs de Souabe gagnèrent Venise, Bernardus Pictor,



Peter Lostein de Longencen, Erhard Ratdolt de Augusto. Ulrich Hahn, après Pannartz et Sweynheym, imprime le livre des « Meditationes » de Turrecremata en 1467 avec planches de fabrication allemande. Le Français Nicolas Jenson se trouve à Venise en 1470 où Jean de Spire avait déjà fondé une imprimerie; Étienne Corall, de Lyon, s'installe à Parme, 1470; Pierre Manfer, le Normand, à Padoue, 1474, puis à Vérone, ensuite à Venise. Laurent Le Rouge, de Chablis, va à Ferrare, 1477; Guillaume Signierre, de Rouen, et son beau-frère, à Milan, 1503. Plusieurs autres typographes français se fixent en Italie (Piot : *Cab. de l'Amat.*, 1861).

C'est à Vérone que nous trouvons le livre le plus ancien daté : « L'art de la Guerre », 1472, avec figures dessinées par l'architecte Matteo Pasti et exprimées au trait d'une façon schématique comme pour les planches de l' « Ésope » de Vérone, 1479. En Italie surtout, les bois conservent la formule des anciens xylographes; le trait est exprimé simplement, stylisé et doux bien que ferme. Il s'offre comme la seule ressource du dessinateur; l'effet est exclu, partant l'aspect décoratif domine et l'architecture joue un grand rôle dans les conceptions par l'équilibre de ses proportions.

Ce style linéaire, pur et exempt de pittoresque des bois primitifs Vénitiens, est à rapprocher des *pavimenti* du dôme de Sienne : même manière d'exprimer les plis par un trait uniforme de grosseur sans trop grande souplesse mais sans raideur. Comme à Venise et à Florence pour les bois, les bordures noires avec ornements exprimés en blanc décorent les *graffiti* de Sienne. La même école a formé aussi bien les auteurs des pavements que ceux des premiers bois italiens. Les exemples à citer de Sienne sont : les figures allégoriques de 1372 à 1380 ; les figurations bibliques de 1423 à 1426 ; l'empereur Sigismond de 1434; les œuvres de 1447 et les *Sibylles* de 1462. Bien que d'époques diverses, la même manière d'exprimer le trait est conservée; elle n'a pas de rapport avec le style gras des premiers bois du XIVe siècle que nous avons étudiés aux origines.

Plus tard, les compositions des parements de Beccafumi, 1517-1547, avec leur modelé à tailles régulières, semblent à première vue des épreuves de bois gravés tellement la facture est celle des bois du XVIe siècle. En Italie la facture des pavements suit une marche parallèle à celle des gravures, jusqu'à 1550 environ.

Des ouvrages de haute valeur artistique ont été publiés à Venise durant les dix dernières années du XVe siècle, et nous avons le choix parmi les éditions sorties des presses de Erhard Ratdolt, Alde Manuce, Doni, Marcolini da Forli, Vitali, Octavius Scotus, Melchior Sessa, L. A. Giunta, J. P. Foresti, etc.

Les premiers livres typographiques vénitiens sont donc plutôt décorés qu'illustrés, soit avec des cadres historiés, soit avec des initiales, tout d'abord peintes à la main. Ces œuvres ont le même style que les miniatures antérieures, mais bientôt paraît en 1476 le premier livre ornementé : le « Calendario del Monteregio » avec décoration simplement exprimée par un trait précis. L'ouvrage est dû aux presses de Ratdolt et à son compagnon Bernard le peintre (Oncagnia, p. 47). En 1477, les mêmes artistes publient le « de Bellis civilibus Romanorum » d'Appien, et le « Moceni imperatoris... » de Coriolan Cepion, dont les pages sont ornées d'arabesques exprimées en blanc sur fond noir ou rouge, et rappelant les travaux de la damasquinerie orientale. Les lettres capitales, de même style, imprimées en noir et en rouge, apportent à ce livre une sobriété décorative du meilleur goût.

Souvent à Venise, l'ornementation des livres accuse des réminiscences orientales très caractérisées comme nous les retrouvons, du reste, dans l'art décoratif général de



la ville au xive et au xve siècles. Le même esprit préside aux éditions de Ratdolt, 1482, telles que « l'Opusculum Sphœricum », le « Poeticon Astronomicon » d'Hygen, la « Cosmographia », la « Geographia », l' « Euclide » et le livre « Ars memoriae » de Jacopo Publicio.

Le « Fasciculus temporum » du chartreux Rolewinck, inaugure une série de sujets religieux, avec lettres capitales blanches sur fond noir, 1480, et de vues de Venise gravées au trait (fig. 66). L'année 1486 voit la publication du « Supplementum Chronicarum » (fig. 67) ou la première page, une *naissance d'Ève,* est exécutée selon l'iconographie de la « Bible des Pauvres ». Cet ouvrage contraste avec les « Moralia » de S. Grégoire, 1486, très vénitien, où un S. Grégoire, assis sur une cathedra, dénote un hiératisme voisin des icones byzantines.

L'art d'illustrer le texte des pages avec des vignettes est essayé dans les « Devote Meditationi » de S. Bonaventure, 1489, chez Matheo de Codeca, de Parme; ainsi le « Sphaericum Opusculum », 1490, publié par Oct. Scotus; les « Scribae Senensis Elegantiolae » de B. Sessa, 1491 ; la « Schola del Paradiso » de Matteo de Parme, offrent autant de livres où l'ornementation est traduite au trait d'une manière uniforme.

Avec les « Postilles » de Nicolai de Lyra, 1489, et ses 38 planches, le style du dessin s'élargit considérablement, et la même manière se retrouve dans une Bible italienne de 1493 de Guillaume de Tridino, où les dessins délicats, encadrés de bordures mobiles, se montrent décoratifs. La lettre N y signe des compositions d'un style très inspiré de Bellini et de Mantegna.

La Bible de Malermi, 1490, imprimée par Lucantonio Giunta, offre un autre aspect du livre vénitien. Les 350 bois sont du meilleur goût tout en traitant des sujets réalistes : le monogramme B est gravé sur les bois de cette série pour laquelle la Bible de Cologne de 1480, a été mise à contribution. La même manière est employée aussi en 1494, dans les « Légendes » de Voragine, imprimées par Giunta, et dans la « Vita di santi padri historiato ». La « Fior di virtu », les « Sacre Pagine », 1490, le « Plutarque », 1491, comportent des frontispices de belle allure. Le frontispice est très usité à Venise, associé à des capitales historiées; il suffit même souvent seul à orner un livre, et cette sobriété donne grand air à un livre bien imprimé.

L'édition du « Dante », 1491, ornée d'un grand tableau à chaque chant, est à signaler; elle eut, dans la suite, plusieurs réimpressions. On peut encore citer le « Décameron », en 1492, chez Gregorio de Gregoriis, et le « Triomphe » de Pétrarque, 1490, dont les grands bois de page sont une nouveauté tant par leur dimension que par leur facture. Abandonnant la tradition linéaire, l'auteur des sujets a cru devoir ajouter de l'effet à ses dessins et les a modelés avec des tailles parallèles. L'exemple se retrouve sur des bois gravés pour Brant à Strasbourg. Le résultat est assez médiocre en somme, car le blanc du papier n'y a plus le rôle lumineux qu'il réclame tant il est couvert par des travaux inutiles. Heureusement, ces compositions sont encadrées de bordures à dessin blanc sur noir, et leur contraste allège d'autant les compositions principales.

Cette technique compliquée et bâtarde ne se retrouve pas de sitôt à Venise, aussi pouvons-nous admirer le nouveau « Supplementum Chronicarum » de 1492, avec son beau frontispice monumental, dessiné au trait et portant la signature I. B., œuvre



exécutée par Bernardinus Ricius de Novaria. La « Vita della B. V. Maria » continue la belle manière vénitienne; elle se précise dans le « Tite-Live », de langue vulgaire, où les motifs architectoniques, les portiques renouvelés des tombeaux vénitiens encadrent des sujets à figures tandis que le texte commence orné de capitales historiées. La distinction de ces frontispices est toute italienne.

Après avoir cité les « Cantalyciri Ioh. Bapt. Epigrammati », les « Rudimenta Grammatica », ouvrages tirés en 1493, voici un livre curieux paru en 1494 : le « Dialogo de la Seraphica Virgine sainte Catherina de Siena » contenant des gravures composées avec un sentiment tendre et suave. Les sujets, Sainte Catherine enseignant, et la Sainte en oraison, sont dignes d'un bel artiste. Des lettres ornées et des fleurs de lys florentines portent le monogramme L. A., probablement celui d'un artiste florentin. Un doux mysticisme pare encore le portrait du bienheureux Laurenzo Giustianini, inspiré d'un tableau de Gentile Bellini; il figure dans la « Dottrina della vita monastica », 1494, et probablement imprimée chez de Gregoriis. Au même atelier est dû l'« Hérodote » latin, 1494, où un magnifique cadre à arabesques, en blanc sur noir, orne la première page; *Hérodote couronné par Apollon* occupe un autre feuillet. Les initiales S. C. P. I. signent les gravures, et à la fin de l'ouvrage se lit L. G. Le célèbre « Fasciculus Medicinae », 1495, du médecin allemand Jean Katham qui habitait Padoue, montre le talent des Gregoriis sous le meilleur jour. Les cinq grandes planches de l'ouvrage, au dessin de haut style exprimé au trait, retrouvent la formule parfaite qu'un Bellini ne désavouerait pas. Les personnages auraient quelque chose du style de l'école du Rizzo et de Lombardo.

L'ouvrage vénitien universellement connu mais qui ne peut éclipser les autres, l' « Ipnerotomachia di Polifilo », 1499, est dû aux presses d'Alde Manuce, dont les éditions d'auteurs grecs sont particulièrement réputées. Cet ouvrage connu sous le titre « le Songe de Polyphile » — Combat d'amour en Songe — souvent obscur dans ses tendances philosophiques, est aussi curieux par les dessins que par le texte qui est dû au dominicain François Colonna, de Trévise. L'auteur y est épris de toutes les beautés qui prennent corps dans la Belle Polia, figure symbolisant tout aussi bien l'antiquité païenne que l'objet d'un amour déguisé. Cet ouvrage fut traduit en français sous François Ier, et illustré de bois, pastiches de ceux de Venise. Les compositions originales ont beaucoup de saveur, de style et de grâce, et jusqu'ici aucun artiste, parmi tant d'hypothétiques, n'est encore désigné. Il semble que l'on a cherché parmi les trop célèbres et qu'Alde Manuce pourrait bien avoir eu comme collaborateur un artiste secondaire, mais de valeur, qui était rompu aux exigences typographiques (fig. 69). *La rencontre avec Polia,* le *Cortège de Bacchus,* l'*Amour en Char,* l'*Allégorie à Priape,* autant de sujets parmi tant d'autres séduisants et très inspirés de l'antique. Après ce livre, des plus profanes, on peut citer d'Alde Manuce la « Ste Catherine », 1500. Le « missale Romanum », imprimé chez Georgius Arrivabene, offre un nombre considérable de lettres ornées, de sujets religieux dont une *Crucifixion,* importante gravure où les visages expriment la douleur. La facture et le sentiment de la composition se ressentent de l'école de Mantegna; le modelé est traduit en tailles écrites en diagonale selon la coutume de cette école.



A la fin du xv° siècle, un architecte vénitien, Jacopo de Barbari, de l'école de Vivarini pour le dessin (1440-50-1516), et qui forma des élèves en Allemagne où lui fut donné le nom de Jacob Welch, produisit quelques bois intéressants comme celui qui représente des *Hommes nus et Satyres,* en deux planches sur deux et trois feuilles. On lui doit aussi une vue de Venise, à vol d'oiseau, en trois feuilles (1m,34 × 2,m80), marquée : *Venetie M C*, et dont il existe des *états* postérieurs à 1514. Les blocs originaux sont au musée Correr. Dans le modelé des *Hommes nus et Satyres,* Jacopo affectionne la facture diagonale de Mantegna et se rapproche, sans succès pour le bois, des eaux-fortes de la même école. La « Vue de Venise M C » (1500) est d'une autre technique, très écrite dans les parties ombrées comme très franche de coupe; un même graveur ne semble pas avoir travaillé aux bois de Jacopo. Les tailles en diagonale se retrouvent encore sur une composition allégorique signée : « Opus Jacobi », pour une « Istoria Romana », 1504. Cette planche passe pour être due à Jacob de Strasbourg, lequel pourrait bien ne faire qu'un avec Jacopo de Barbari, la facture et le style des œuvres étant identiques. Un autre bois représentant une *Madone avec S. Sébastien et S. Roch,* porte : « Benedictus pinxit » et « Jacobus fecit ». Un *Triomphe de César,* en 12 planches, offre un style analogue.

On ne peut nier que cette facture employée pour les gravures qui recherchent le modelé, ne soit d'un art réel, simple dans son expression sans hachures croisées, mais d'une technique que sa finesse rend très difficultueuse sur bois de poirier de fil comme sur buis de fil. Les imitateurs nombreux de ce genre ne purent rivaliser avec les travaux ténus des eaux-fortes de Mantegna. L'édition du « Supplementum supplementi Chronicarum » de 1506, de l'atelier de Georgius de Rusconi, est un exemple de tirage défectueux de ces sortes de gravures. En 1503, le *S. Jérôme* du « De Veritate Contritionis », de Vivaldius, et l'*Ensevelissement* du Christ du missel romain de 1511, de chez Bernardinus Staginus, sont des œuvres à rapprocher, par le style, de la *Crucifixion* du missel de 1499. Ici, le graveur interprète plus qu'il ne suit le modelé du dessin original, exécuté au lavis et non au trait dans toutes ses parties. Là encore, résultat médiocre, comme pour le « Dante » de 1512 avec ses bois de *tons.* La difficulté d'un tirage sur des presses peu perfectionnées, l'ignorance d'une *mise en train* réelle, la qualité rugueuse du papier, autant de raisons qui auraient dû prévaloir contre l'abus de la taille fine et uniforme gravée sur bois.

En 1512, à Venise, paraît un des plus beaux livres « Epistole et Evangeli » où un grand bois de page représente l'*Incrédulité de S. Thomas;* cette gravure, attribuée à Ugo da Carpi, reproduisait un tableau de l'École Vénitienne de Cima da Conegliano.

Dans le même ouvrage des « Épîtres et Évangiles » 19 grands bois, placés dans cadres ronds, probablement dessinés par Marc-Antoine d'après des modèles gravés sur métal, complètent l'illustration de ce livre estimé; le sujet *Jésus avec ses disciples rencontrant la mère des fils de Zébédée* est à signaler (d'Essling, t. I, 179-184).

Dürer eut un grand succès à Venise, où du reste il vint au moins deux fois, et sa « Passion », en 1513, y a été imitée, avec le même esprit dans les modelés. Le dessin au trait reprend cependant avec « l'Apocalypse » de 1515 et le « Plutarque » de 1516,



ainsi qu'avec la « Légende des Saints » de Voragine, en 1518, où des bois, des encadrements dus à divers artistes, accusent des factures variées dans l'esprit vénitien. Ce retour au trait accompagné d'ombres discrètes se poursuivra quelque temps; dans ce style d'interprétation nous citerons le « Décameron » de 1518, d'Augusto de Zanis de Portesio; le « Cyriffo Calvaneo » de l'atelier de Ales. de Bindoni, 1516; les œuvres de Phamphilo Sasso Modenense de chez Monferrato, 1520; « le missale romano » de Lucantonio da Giunta, 1520; les « Satyres » de Perse, 1520; « l'Amoro convivio » de chez G.-A. de Serlio où un portrait du Dante est de belle venue, 1521.

Bientôt l'esprit de distinction de la page vénitienne ornée s'affaiblit chaque jour et la période de ce commencement du XVIe siècle n'offre pas une des meilleures phases; le « Thoscanello della musica » de l'atelier Vitali, dont la grande planche représente l'auteur entouré de ses élèves, dénote des vulgarités.

Divers ouvrages se contentent de copies ou d'interprétations d'œuvres étrangères. Ainsi « l'Opera nova contemplativa » n'est qu'une imitation de la Bible des Pauvres néerlandaise. Elle ne comporte que des sujets présentés séparément et non par trois comme en Hollande. Le texte qui accompagne chaque planche, est xylographique, tantôt ajouté, tantôt gravé sur la planche même. On retrouve parmi ces gravures des réminiscences de la « Petite Passion » de Dürer que Marc-Antoine Raimondi avait copiée. De vieux bois vénitiens sont venus compléter la série des 120 planches de l'ouvrage qui, en somme, n'offre pas un réel intérêt.

La décadence du livre à Venise fut-elle sensible aux Vénitiens? On serait tenté de le croire. Nous avons vu Dürer imité, maintenant c'est le livre d'Heures français qui entre en compte. Aussi voyons-nous en 1523, à Venise, les planches des « Heures de Rome » de Jean du Pré de 1488 et de 1492, de la « Mer des Histoires » de 1488 de Le Rouge. (Nous savons que du Pré à Paris employa des ouvriers vénitiens, et qu'un Le Rouge était établi à Venise.) D'autres planches françaises (1496-1498) des « Heures » de Simon Vostre avaient déjà émigré à Venise en 1513. L' « Office de la Vierge » de Jean du Pré suivit aussi le même chemin. Il y eut même à Venise des réductions littérales des encadrements des livres d'Heures parisiens dont les planches sont sur métal.

Un autre exemple d'influence française se retrouve à Venise avec les « Horæ in laudem B. V. M. ad usum Romanum MDXXIX », l'une des dernières productions de la première période aldine, où quatorze gravures comportent chacune une ornementation architectonique traitée dans le style des Lombardi. Quant aux compositions principales, elles semblent, comme celles de France, gravées sur métal, et l'esprit d'un Jean du Pré ou d'un Le Rouge n'y semble pas étranger.

Parmi les artistes à citer qui ont collaboré à l'ornementation du livre, Giulio Campagnola est l'auteur d'un *astronome,* avec vue de Venise comme fond, daté de 1519, imprimé dans le « De Juditiis astrorum », 1520.

Le « maître aux Dauphins » est aussi un artiste vénitien remarquable; il collabora à l'illustration de nombreux livres. Ce titre a été donné en raison des dauphins nombreux qui parent les compositions de ce maître. On s'accorde à lui attribuer le « Songe de Poliphile », les « Métamorphoses d'Ovide », le « Térence », le « Plaute »,



l' « Ésope », le Premier livre de Vitruve de chez de Gregoriis et des livres publiés de 1491 à 1520 par Giunta, Alde Manuce, Arrivabeve, etc. A la même école serait dû le titre des « Ennéades » de Marc-Antonio Sebellico, 1498, ainsi que des lettres et des marques d'imprimeurs. L'influence de ce maître, très italien, balance, à Venise l'influence germanique.

Nombreux sont encore les bois isolés, les livres illustrés que Venise vit éclore. La Reine des Mers fut accueillante, et le bois florentin y trouva asile. La technique de ces gravures est tout autre à Florence qu'à Venise; le trait y est certes l'essentiel, mais les terrains sont meublés de grosses tailles horizontales, tandis que les ciels sont presque dépourvus de tons, comme cela se présente avec les « Sonnets » de Pétrarque, ornés d'un portrait du poète, portant, dans le fond, une vue de Florence, 1509. A cette date, dans le « Supplementum Chronicarum », les gravures sont de même style. Plus systématiquement aussi à Florence, le sujet est encadré comme un tableau.

En principe, pour le livre italien, les recherches techniques paraissent avoir été de courte durée, et se complaisant à une formule admirable qui, non rajeunie, devint désuète. Certes, le style du dessin est toujours excellent, mais la vie semble souvent en être absente; l'imagination joue un rôle supérieur à celui de la vision réelle : les Italiens ont toujours été des poètes.

D'autres villes d'Italie apportent leur contingent à la typographie; sans originalité spéciale, l'ensemble est toujours de bonne marque. A Brescia, les typographes empruntent des bois vénitiens et publient aussi des gravures dont la technique se rapproche des illustrations du « Pétrarque » vénitien de 1488. L'image-titre de l'Ésope, de 1497, est l'exemple le meilleur parmi les livres de Bonino de Bonini.

A Ferrare, Clemente Donati eut l'intention de fonder une imprimerie, mais ce fut le Français André Beaufort qui s'y fixa pour exécuter trente et un livres, de 1471 à 1493. En 1474, Agostino Carnerio, imprimeur français au nom italianisé, exerce la profession à partir de 1475. Picardus, Severino de Ferrare et Pietro di Aranceyo qui eut pour associé Giovani Tornaco (Jean de Tournai, peut-être parent des de Tournes de Lyon), publièrent des livres illustrés. Le plus célèbre imprimeur de Ferrare fut Laurentinus de Rubeis (Laurent Le Rouge) appelé aussi, il semble, Lorenzo Rossi de Valenza; son plus ancien livre date de 1485.

En 1529, Alde Manuce le Vieux séjourna à Ferrare avec quelques imprimeurs tels que Giovanni Bughat, associé de Antonio Hucher à partir de 1546, et Vittorio Baldini, qui greffèrent sur leur imprimerie un atelier de gravure sur bois. Ferrare, tout en s'inspirant aux sources vénitiennes, offre quelques bois exécutés dans le style de l'école de Cosimo Tura : Le *Pape entre deux cardinaux* dans « les Clementinae » 1479; le frontispice de « l'Alfreganus »; le « S. Maurelius », 1489.

En 1496, une *Vierge* debout et gracieuse, portant l'enfant Jésus, décore le « De Ingenuis Adolescentis moribus liber », de Laurentius de Valenza; en 1497, « l'Uffizio B. M. V. », marque davantage la manière ferraraise. A cette époque, est publié, chez le même imprimeur, l'ouvrage connu de Jacopo Filippo Foresti : « De Claris mulieribus », dont les illustrations sont les modèles du genre. Les dessins sont dus à plusieurs artistes des écoles lombarde, vénitienne, florentine ou ferraraise. Le



revers du titre comporte une gravure représentant Fra Filippo suivi d'un religieux, s'avançant vers Béatrix d'Aragon, femme de Mathias Corvin et sœur d'Éléonore, mariée à Hercule Ier duc de Ferrare. Il lui présente le livre qu'il lui avait dédié. La reine de Hongrie et de Bohême est assise à gauche, sur un trône dont le soubassement est orné de dauphins; un sphinx est à ses côtés; dans le lointain, les murs crénelés d'une ville. Le fond de la gravure est noir, ainsi que se présentent les bordures vénitiennes. Un cadre daté de 1493 orne le sujet et rappelle les dessins du frontispice du « Décameron » vénitien de 1492 et des « Lettres » de S. Jérôme.

A chaque biographie du « De Claris Mulieribus », correspond presque toujours un portrait de femme : *Lucrecia, Marcella, Proba, Cassandra, Bianca Maria Visconti, Genevra Sforza, Damisella Trivulzia;* ce dernier portrait paraît inspiré de l'école de Vinci.

En 1497, les « Vita et epistole de Sancto Hieronymo Vulgare », de l'atelier de Laurenzo Rossi, offrent une belle planche au trait, *de la naissance de S. Jérôme,* et 180 petits bois comme têtes de chapitres dont : l'*infirmerie,* l'*étude,* la *discipline,* la *confession,* les *suggestions de la coquetterie,* les *visites au parloir*, etc., dessins offrant autant de scènes charmantes. Une ornementation choisie et des capitales ornées complètent ce bel ensemble. Plusieurs éditions successives 1493 à 1497 assurèrent à ce livre une grande réputation.

Nous devons citer encore l'*Ange Gabriel* des « Questiones metaphisicales » de 1499; le *S. Christophe,* au trait, du missel des Chartreux, 1503, dont la planche principale, un *Christ en croix,* suit la tradition de Cosimo Tura; le « Refugio de povero Gentilhuomo », chez de Rubeis, 1520, où il est question de la table et de la cuisine, avec planches appropriées aux sujets décrits.

L' « Orlando furioso », de 1532, possède un admirable portrait de l'Arioste qui semble avoir été gravé d'après le Titien. Enfin, avec le Pezzia, 1581, et ses « lagrime di San Pietro », 1586, et un portrait de S. Charles Borromée, 1611, nous aurons noté les principaux livres de Ferrare, tout en empiétant sur une époque tardive.

Venise prêta souvent des bois à Ferrare, dont la manière se rapproche de la manière florentine. Les dessins sont, tantôt à fond noir, tantôt à terrains colorés, et offrent une combinaison de la gravure sur métal des nielles (exprimée en traits creusés) et du travail du bois (exprimé en traits épargnés). Ferrare se spécialisa en cette manière que Venise réserva surtout pour les parties ornementales de ses livres.

Florence, dès 1430, posséda des graveurs sur bois, toutefois à part quelques xylographies anciennes déjà relatées, cette ville n'apporte de documents intéressants que du jour où parurent les premiers livres typographiques, soit à partir de 1490. L'art du livre illustré, à Florence comme ailleurs, se ressent des influences des maîtres de la peinture locale, et le style de Botticelli est celui qui domine dans les illustrations.

Les exemples les plus anciens se retrouvent avec la *Crucifixion*, 1490, du « Cavalcas Specchio di Croce », avec le *Christ entre deux anges,* du « Trattato dell'Umilita » de Savonarole, 1492, et avec le *S. François* de l' « Aurea Legenda », de chez Ph. Giunta, 1509. Les plus beaux types de gravures se retrouvent encore dans les titres-frontispices



des « Laude » de Jacopone da Todi, 1490; du « Lunare » de Bernard de Gansolecchi, 1491; de la « Fior di Virtu », reproduction de l'édition vénitienne de 1490; tous ces ouvrages se rattachent au groupe des « Rappresentazioni Sacre », de « la Storia » de Ippolito Buondelmonti, de l'« Istoria della morte di Lucrezia », des « Laude devote », etc. En général, la manière des illustrations de ces livres est sévère bien que parée de style et de grâce botticellesques.

Une autre orientation des bois florentins se réclame de Ghirlandaio et de Filippino Lippi. Les fonds et le sol s'accentuent de noirs parfois semés de points blancs, mais moins mécaniquement que le travail du criblé des bois du Nord-rhénan.

Les « Epistole et Evangeli », 1495, de l'atelier de Piero Pacini avec leurs 128 bois, rappellent parfois la manière vénitienne de la Bible de 1490, parfois aussi accusent un style plus local. De chez ce Pacini sont sortis les plus beaux livres illustrés florentins; tel le poème « Ninfale Fiesolano », aux gravures de 1495. Avec le bois du « Conpendio di rivelazione » de Savonarole, 1496, Pacini apporte aux compositions encore plus de vie. Le roman épique : « Morgante maggiore », 1500, avec ses compositions dans l'esprit de Piero di Cosimo, s'offre délicat et distingué; la gravure en est expressive et souple, discrète de tailles, sobre dans les fonds et les terrains. De Pacini encore, en 1508, sont les 110 illustrations du « Quadriregio del decurso della vita ».

Dans l'Esope de 1496, on peut retrouver quelques dessins dus à Jacopo Cessoli parmi les 66 illustrations de ce livre, ainsi que dans la « Magnificentia del prate Janni », la « Rappresentezione » de S. Paolino, la « Storia di due amanti », etc.

Avec le xvie siècle, la sévérité, parfois hiératique des primitifs, a disparu, les formes trop souvent se surchargent de hachures, les traits deviennent épais, le style de l'ornementation, lourd. Le graveur, de son côté, continue à traduire les dessins à tons lavés et s'en tire comme il peut; le trait perd chaque jour de son accent graphique. Les frontispices des « Meditazione della morte » de Castellani, de la « Passio » de Francesco di Giovani Benvenuto, des « Canzone de bello » de Lorenzo de Medici et Poliziano, 1533, offrent des spécimens de ce style de décadence.

Pavie, Milan, Modène, Rome, Naples, fournissent aussi quelques belles éditions. Pavie, qui accueillit les ouvriers du Rossi de Ferrare, voit publier le « Missale Ambrosianum », 1499, avec une belle planche : *S. Ambroise* et *S. Gervais* et *Protais,* de l'atelier de Leonard Pachel. De chez Jean Placid Raprius, les « Quellas Sanctuarium », 1505, sont à signaler avec leur ornementation et le portrait de l'auteur, ainsi que les dessins du livre « De quantitate syllabarum », de 1511.

Milan donne en 1479, son premier livre illustré, le « Breviarum Juris canonici » de Paul Fiorentinus, avec un portrait de l'auteur et le « missel Ambrosianum », 1488, de Ant. Zarotus, ouvrages augurant peu du goût milanais, sans charme. Les bois de la « Vie de S. Jérôme », des « Sermons de S. Bernard », 1495, de l'« Antechrist », 1496, de l'« Esope », 1497, ne sont qu'à citer à côté de livres imités de Venise tels que le « Specchio di Anima » et le « Thesauro spirituale », 1498.

Le « Pittore perspettico milanese », avec dessins de Bramantino marque un meilleur exemple, ainsi que les « Rime » des Bellinzoni, 1493, ouvrage illustré dans le style de Léonard.



La gravure sur bois milanaise s'inspire beaucoup de la gravure sur cuivre qui commençait à s'introduire dans les livres; cette imitation occasionna, comme ailleurs, des déceptions sans remède; une facture sèche en fut le résultat. Si les compositions sont toujours formées à bonne école, leur traduction sur bois n'est nullement intéressante.

A Modène, mieux qu'à Milan, le bois retrouve la distinction de Ferrare. Le seul imprimeur, Domenico Richidola, dans la « Legenda de S. Trium Regum », de 1490, donne une *adoration des Rois,* digne de remarque, une *madone* parue dans la « Vita di N. Donna » et une série d'images pour le « Prognosticatio » de Lichtenberg.

Rome a peu donné, car Venise fournissait la cour pontificale de livres liturgiques, et les livres profanes ne pouvaient être édités dans les États de l'Eglise. Les influences germaniques se sont fait jour à Rome en 1467 avec les « Meditationes », imprimées par l'Allemand Ulrich Hahn. Au moment où Sixtus Riesinger de Strasbourg grave d'après les modèles vénitiens, paraît le livre « Priscorum Herorum Stemmata », 1494, de Thomas Ochsenbrunner. Florence avec Venise et Bologne fournissent aussi des modèles, cependant « l'Hippocrate », 1525, et les « Diatribiae », 1524, se contentent d'imitations d'œuvres antiques.

Naples voit aussi Reisinger imprimer un « Ésope » de Francesco Tuppo, renouvelé d'éditions du nord italien, offrir des figures peu sympathiques mais expressives, dans des attitudes selon la mimique napolitaine. La gravure des bois est d'une facture terne et le dessin se ressent de l'influence espagnole. Les « Somnia Daniel Prophetae » et le « Asino de oro » d'Apulée offrent des ouvrages conçus dans le même style.

Bien que le livre illustré italien ait apporté ses plus charmantes conceptions, la gravure sur bois ne donnera son dernier mot en Italie que dans les magistrales estampes de la Renaissance.

ANGLETERRE. — Avant l'importation des presses typographiques, l'Angleterre ne présente aucune œuvre digne de grand intérêt : une *Pieta* (Schr., 976), un *Jugement dernier* (Schr., 608), l'*Homme de douleurs* (Schr., 858) sont des gravures à signaler comme appartenant aux dernières années du XVᵉ siècle. On peut mentionner aussi une planche allégorique pour le poème « Nemo », gravée entre 1510 et 1520, et accompagnée de légendes anglaises en caractères gothiques typographiques.

C'est en 1477, que William Caxton, après avoir séjourné à la cour du duc de Bourgogne à Bruges et y avoir pris leçon de Colard Mansion qui imprimait des livres de langue française, s'installe à Westminster. Toutefois, le premier livre à gravures ne paraît qu'en 1480 : « Miror of the world » suivi de la deuxième édition du « Canterbury Tales »; de « l'Esope », vers 1484; de la « Golden legend » avec son unique gravure, à tailles rudimentaires; du « Royal Book » et du « Speculum vitae Christi », de 1487 à 1488.

A Oxford, l'imprimerie Saint-Alban, aux mêmes dates, publie quelques livres illustrés, mais où tout est emprunt de provenance néerlandaise.



Wykjn de Worde, qui succède à Caxton, utilise le fonds et imprime les « Horae ad usum Sarum » en 1494 : le « Proprietare rerum», 1496, que publie Glanville, est suivi, en 1498, de la « Mort d'Arthur » et en 1499, du « Voyage de Mandeville ».

Les récits de l' « Histoire de Troie », 1503, et le « Chasteau de Labour », 1506, œuvres françaises traduites en anglais, paraissant avec bois anglais, et les « Seven Wise Masters of Rome », 1506, présentent des copies d'après l'édition de Gérard Leeu. De même, la « Ship of Fools », 1509, imite l'édition française de la « Nef des Fous ».

A Rouen, Regnault imprime pour l'Angleterre des « Heures » à l'usage de Salisbury, de Richard Pynson (1493-1531) et, pendant douze années, travaille pour Londres; il donne une « Nouvelle » de Boccace dont les bois français proviennent de chez du Pré, 1484. Pynson, à son tour, en 1500, imprime le « Missale ad usum Sarum » agréablement décoré, et utilise, pour son « Kalendar of Schapherds », les bois de Vérard, 1506.

D'autres imprimeurs anglais imitent encore les ouvrages français, tels William et Richard Faques Mechlina. De son coté, Wykyn de Worde publie des illustrations populaires et Richard Pynson, après avoir donné, en 1499, les bois anglais des « Contemplacyon of Synners », imprime une œuvre aristocratique, « le Royal printer ».

Dès 1518, les modèles d'Holbein, ce maître qui vécut dans l'intimité de Henri VIII, inspirent davantage les graveurs anglais. La « Grande Bible » de chez Richard Grafton, in-folio, 1540, comporte un frontispice-titre de même style que les bois du « Catéchisme de Craner », 1548, œuvre qu'Holbein offrit à Henri VIII. Cet hommage est rappelé dans une scène dessinée par Holbein pour le livre. La « Grande Bible » compte des gravures tellement habiles qu'il est à supposer qu'elles furent exécutées sur le continent, probablement par Reverdy de Lyon.

En 1549, ce sont deux grands cadres historiés de la « Réforme de l'Église d'Angleterre » imprimés par R. Crafton, puis celui du « The Psalmer or Psalmes » de chez Barker. Les « Halles Chronicles », la « Coverdale Bible » sont à citer encore, ainsi que les « Queen Elisabeth Prayer Books » et l' « History of Martyrs ».

A cette époque se formait John Day qui eut la bonne fortune d'imprimer les plus beaux livres anglais, et, dans l'un desquels il déclare qu'il a gravé lui-même les caractères typographiques de l'édition, 1562. C'est à ce moment que de grandes planches françaises passent le détroit et y reçoivent des légendes anglaises. Nous voyons ainsi un admirable portrait français de Henri IV et des bois, comme celui de l'*Enfant prodigue,* imprimé à Londres par Gille Godet, 1566. Cette image a dû faire partie des séries éditées rue Montorgueil à Paris, conçues par des artistes de l'École de Fontainebleau. Nous savons que des arrêts ont interdit l'importation en Angleterre de gravures imprimées à l'Étranger, c'est pourquoi seules les planches durent voyager.

L'Angleterre n'a pas possédé d'école de gravure sur bois au xve et au xvie siècles, tour à tour elle emprunte ou fait fabriquer dans divers pays : Hollande, Allemagne, Bâle, surtout en France. Ce n'est qu'à la fin du xviiie siècle que la Grande-Bretagne montre quelques graveurs attardés au bois de fil, délaissé bientôt au profit d'une nouvelle manière de graver, non plus au canif sur bois de fil, mais au burin sur bois de



bout, méthode analogue à celle de la gravure en épargne sur métal, que l'Europe dans la suite adopta. Quelques découvertes nous permettent de reporter à l'Orient l'origine de cette technique (voir le chap. concernant le XIXe siècle).

ESPAGNE. — L'Espagne a été initiée à la typographie par des compagnons allemands et aussi par des imprimeurs venus de Lyon; les planches qui y sont imprimées, proviennent d'Allemagne, des Pays-Bas, d'Italie et aussi de France. C'est ainsi que le « Thesoro de la Passion » est publié à Saragosse en 1494, par les soins de Paoleus Hurus, *alleman de Constancia,* avec des planches néerlando-colonaises. A Saragosse encore, en 1520, le Tite-Live est imprimé par Georges Cocci, *teutonicus.* D'Allemagne arrivait aussi Jean Luschner, *allemanus felice nomine.* C'est à Barcelone, cependant, en 1488, que parut le premier livre espagnol « De Principalibus orationis partibus » de Phoca, avec des encadrements provenant de chez Montanus de Venise, 1482.

Paoleus Hurus, pour les « Mujures illustres » de Boccace, et la « Espejo de la Vida humana » de Roderijo de Zamora, comme Georges Cocci pour le Tite-Live, utilise des bois originaires d'Allemagne et du Lyonnais.

Les Hollandais apportent à l'Espagne le bois du « Regimento de los princeps » de Egidius de Rome, imprimé à Séville en 1493, et un *S. Christophe* imprimé à Valence en 1498, par Ungut et Stanislaus Polonus. L'Espagne accepte toutes les illustrations si vieilles soient-elles; son fonds, aussi bien en typographie qu'en gravure sur bois, n'est nullement formé. Des planches métalliques en criblé, exécutées dans la région de Cologne en 1470, sont réimprimées en 1538 à Séville : ainsi le *S. Jérôme* (Schr., 2672) des « Epistolas del glorioso dotor Sant Hieronymo » publiées par Juan Varela de Salamanque. D'autres planches d'ancien style émigrent en Espagne, et en 1516, six gravures en criblé sont imprimées, à Barcelone par Jean Rosenbach.

Nous retrouvons aussi en Espagne, à Burgos, les bois français de la « Nef des Folles », ainsi que ceux de la « Nef des Fous ».

A côté des planches importées il existe en Espagne des spécimens de gravure indigène. Un exemple se trouve dans la « Vida dele Seraphica Catherina de Sena » dont les 35 bois ont été commandés probablement par les Dominicains. Le frontispice montre un religieux de cet ordre écrivant la vie de Ste Catherine. La taille des bois, quoique grossière, ne retire pas à ces compositions naïves leur grand sentiment religieux.

Une certaine série d'illustrations espagnoles ayant des rapports certains avec les bois napolitains de chez Francesco Tuppo, se retrouve en 1485, avec les gravures des « Epistole de Regimina Donus », Valence, 1478; du « Mexias Fernando nobilitario », Séville 1492; du « Vocabulario ecclesiastico », Séville 1499; de « l'Improbatio Alcorani », Séville; 1500. Quant aux divers motifs d'ornementations assez rares, ils sont de style arabe et semblables à des travaux de damasquinerie; il en existe à Lisbonne de 1486.

Nous pouvons noter encore les six planches imprimées en 1515 à Saragosse dans « l'Exemplario entra los enganõs », et « l'Annonciation » réimprimée en 1520, 1530 et 1589. Une *Vierge,* sous une arcade gothique, semblable à celle dite de Lyon, paraît en 1565 dans la « Flor dels Sants ».

Au milieu du XVIe siècle, l'Espagne donne ses meilleures gravures de livres dans



la « Vida y milagros de la Santa Virgen », à Tolède en 1536, tandis qu'un fils de Florentin, Luca Cambiasi, s'installe à Madrid, de 1525 à 1585.

Vers 1550, Jean de Vingle, parent de ceux de Lyon et imprimeur à Pau, exécute un portrait énergique de Juan de Yciar, signé des lettres J. D. V. placées sur l'épaule gauche (fig. 72). La facture de la gravure, très libre, est originale. Le dessinateur, peu au courant de la technique du dessin sur bois selon les formules courantes, a compris le sien avec des traits et des tons enchevêtrés d'un aspect pittoresque et laissa au graveur le soin d'interpréter sa manière par des équivalents; celui-ci s'en est fort bien tiré. Au même artiste peut revenir l'exécution d'une planche : un *Évêque assis,* paru dans un livre de 1552 à Barcelone, le « Libro de los Privilegios y leyes... ». De la même école coloriste se réclament les bois espagnols du « Blanquerna » de Raimundus Lullus, à Valence, 1521, et le *S. Jérôme* du « Transito di S. Hieronimo », à Saragosse, 1528, imité de Dürer.

L'Espagne, à cette époque, a manqué de mécènes et d'ateliers pour la gravure sur bois, et cela est dommage, car d'après les quelques rares exemples que nous connaissons, la gravure sur bois espagnole aurait pu compter de fort belles pages anciennes.

Plus tard, nous voyons l'Espagne apporter à la gravure sur bois des images de piété : les « Alleluyas », nom donné aussi à des gravures et à sujet non religieux. Des séries furent aussi publiées sous le titre : « Vidas de Santos ». Il y eut aussi les « Gozos », images ou feuilles volantes composées de bois anciens accompagnés de texte. La plupart de ces spécimens ne remontent guère au delà du XVIIIe siècle. Leur nombre fut considérable.

L'Espagne, pauvre en bois gravés, nous apporte une très curieuse particularité : la *gravure sur pierre en épargne.* Et c'est ici que se trouve confirmé le passage d'un inventaire du prince-évêque de Liège, 1419-1455, où il est question « de planches sur *bois* et sur *pierre,* à imprimer ».

Il s'agit de petits cubes d'albâtre gypseux, gravés et imprimés ici même sur les empreintes galvanoplastiques des originaux qu'une bonne fortune a mis entre mes mains au moment de la correction des placards du présent livre (fig. 73-74). Taillées au burin, comme le métal en épargne, ces images religieuses sont d'époque tardive (courant XVIIe siècle). En Espagne, on croit ces cubes tombés du ciel.



Fig. 43. — Gravure-copie du début du XVIe siècle : *La Vertu trébuchant le Vice* (pl. orig. en buis de fil; coll. Rahir).



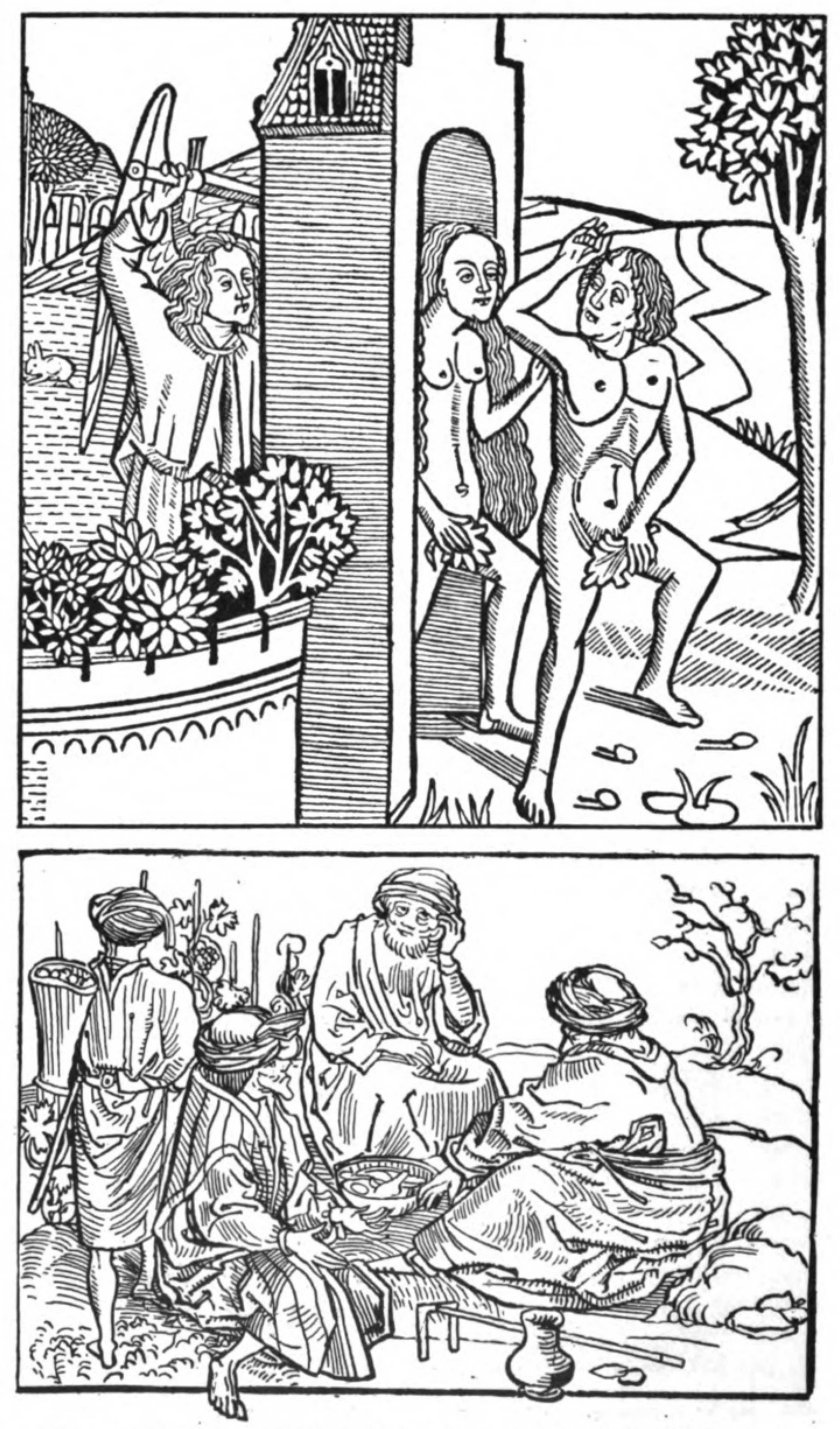


Fig. 44. — Gravure de la *Bible de Cologne*, 1478, imprimée par H. Quentell (fragment).
Fig. 45. — Dessin de Reuwick d'Utrecht, imprimé à Mayence, 1486 : *Pérégrinations de Breydenbach.*





Fig. 46. — Gravure de *la Véritable Richesse du Salut*, imprimée à Nuremberg en 1491 (fragment d'après Muther).
Fig. 47. — Gravure de *La Nef des Fous*, imprimée à Bâle en 1494.

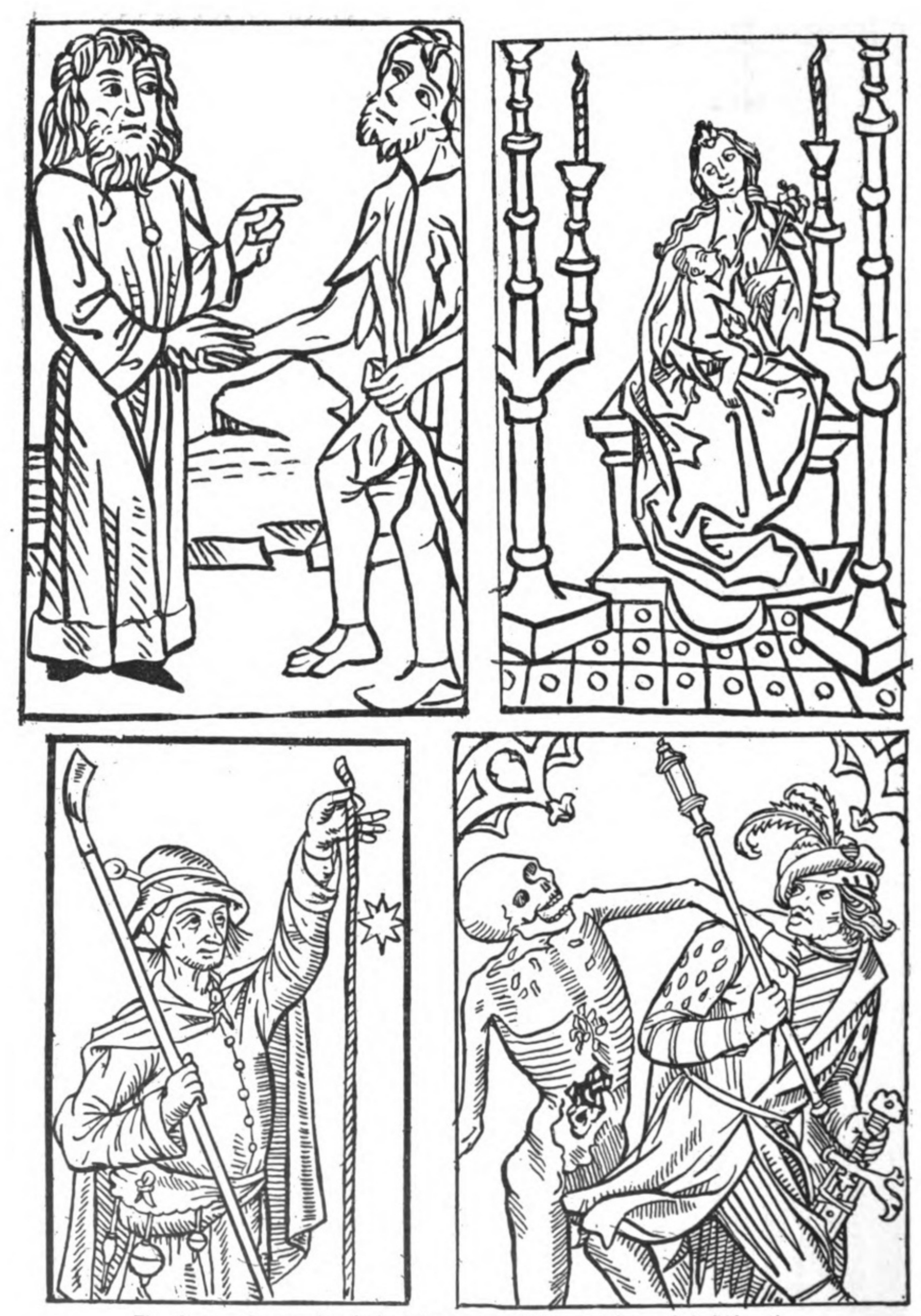


Fig. 48-49. — Gravures imprimées à Lyon en 1478 dans Le *Mirouer de la Rédemption.*
Fig. 50. — Gravure du *Kalendrier des Bergiers*, imprimée à Paris en 1491, par Guy Marchant.
Fig. 51. — Gravure de *la Danse macabre*, imprimée à Paris en 1494, par Guy Marchant (fragments).

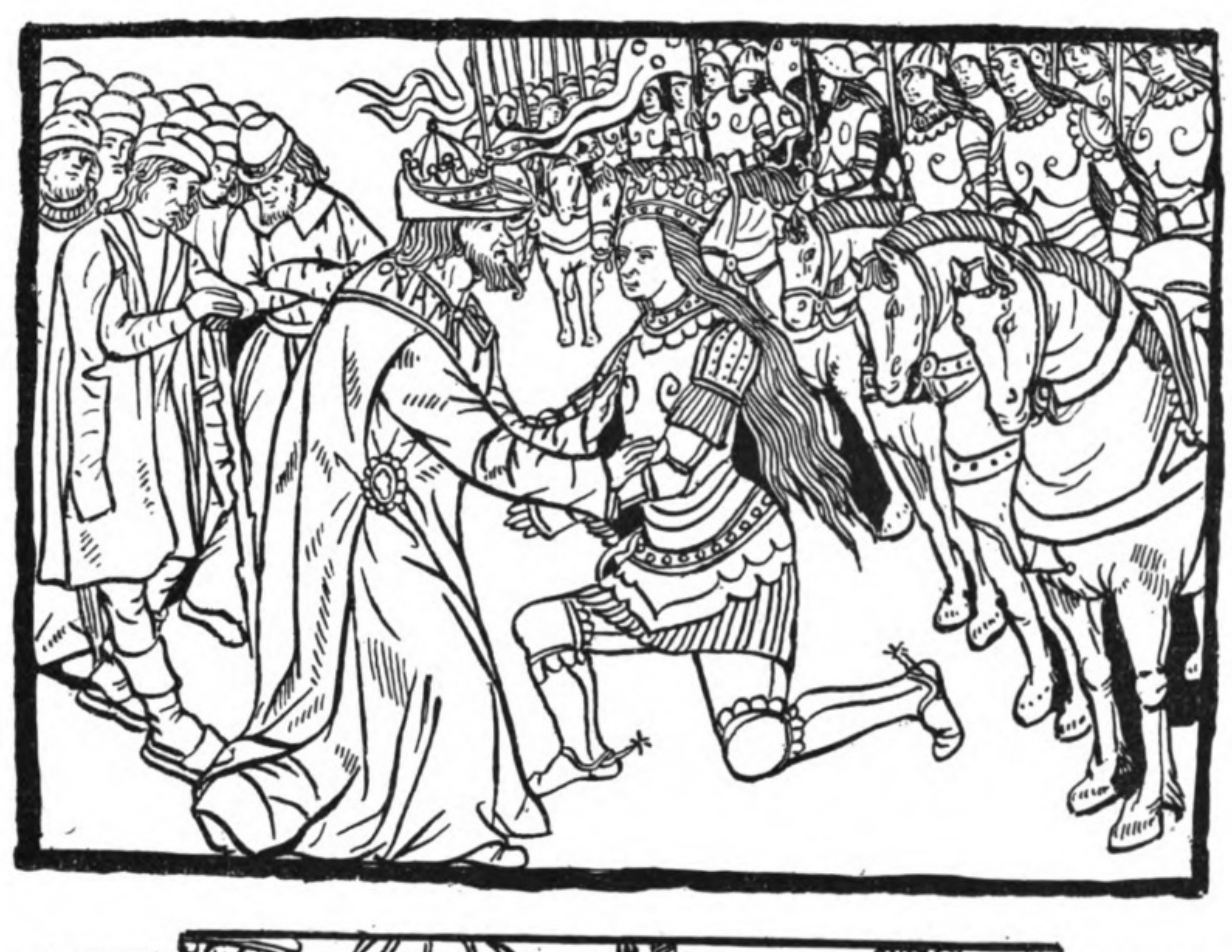




Fig. 52. — Gravure de *l'Histoire de Troye la Grant*, imprimée à Paris en 1484.
Fig. 53. — Gravure des « *Vigilles de la mort du feu roy Charles Septiesme*, imprimée à Paris, par Jean du Pré, en 1493.



Fig. 54. — Gravure des *Heures à l'usage de Rouen*, imprimée à Paris en 1498, par Pigouchet



Fig. 55. — Gravure imprimée en 1519, dans le missel d'Olivier, par Jacques Cousin. (Pl. orig. en buis de fil.) Coll. Rahir.



Fig. 56. — Gravure-copie, au XVIe siècle, d'une planche d'un livre d'Heures français. (Pl. orig. en buis de fil.) *Coll. Rahir.*

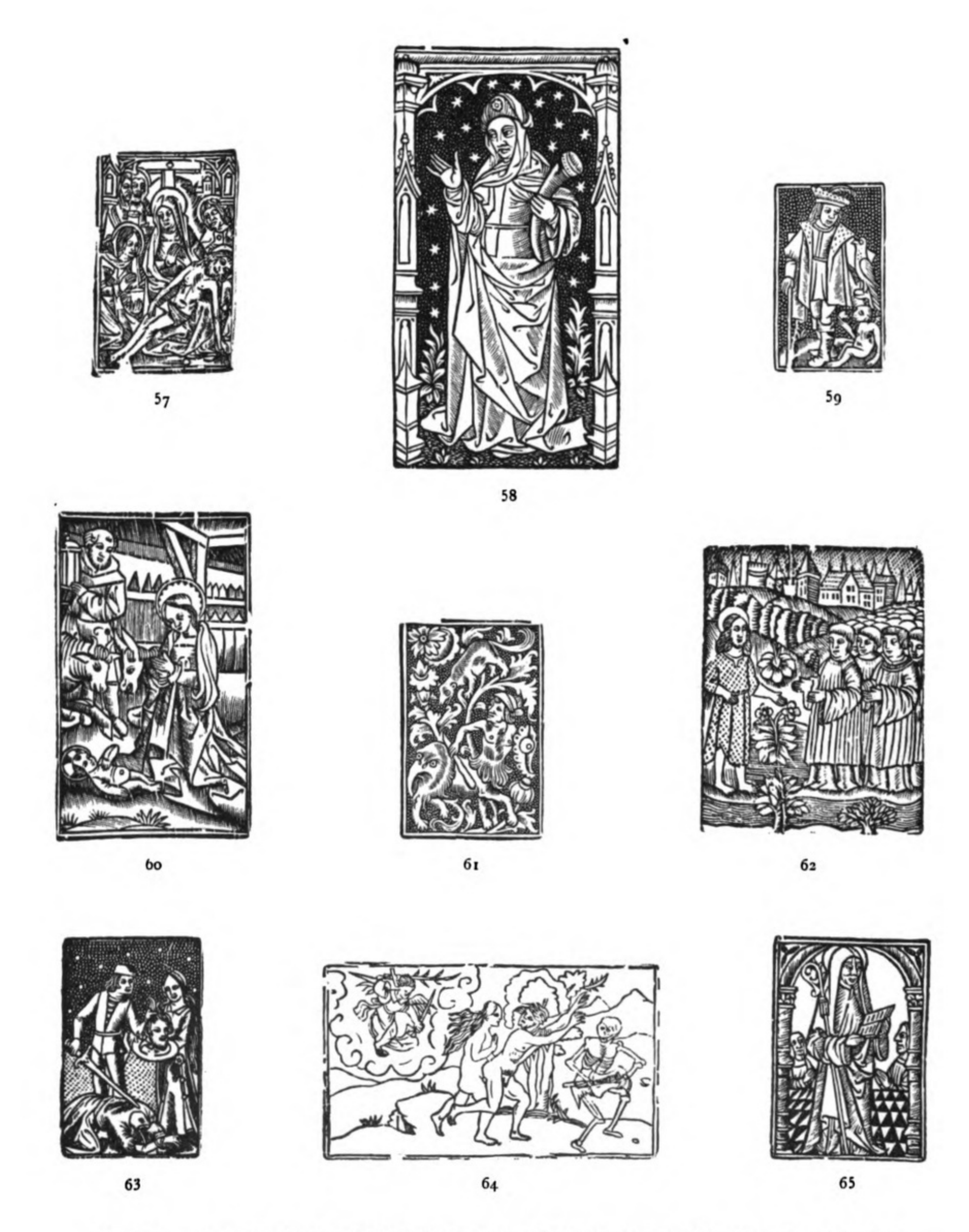
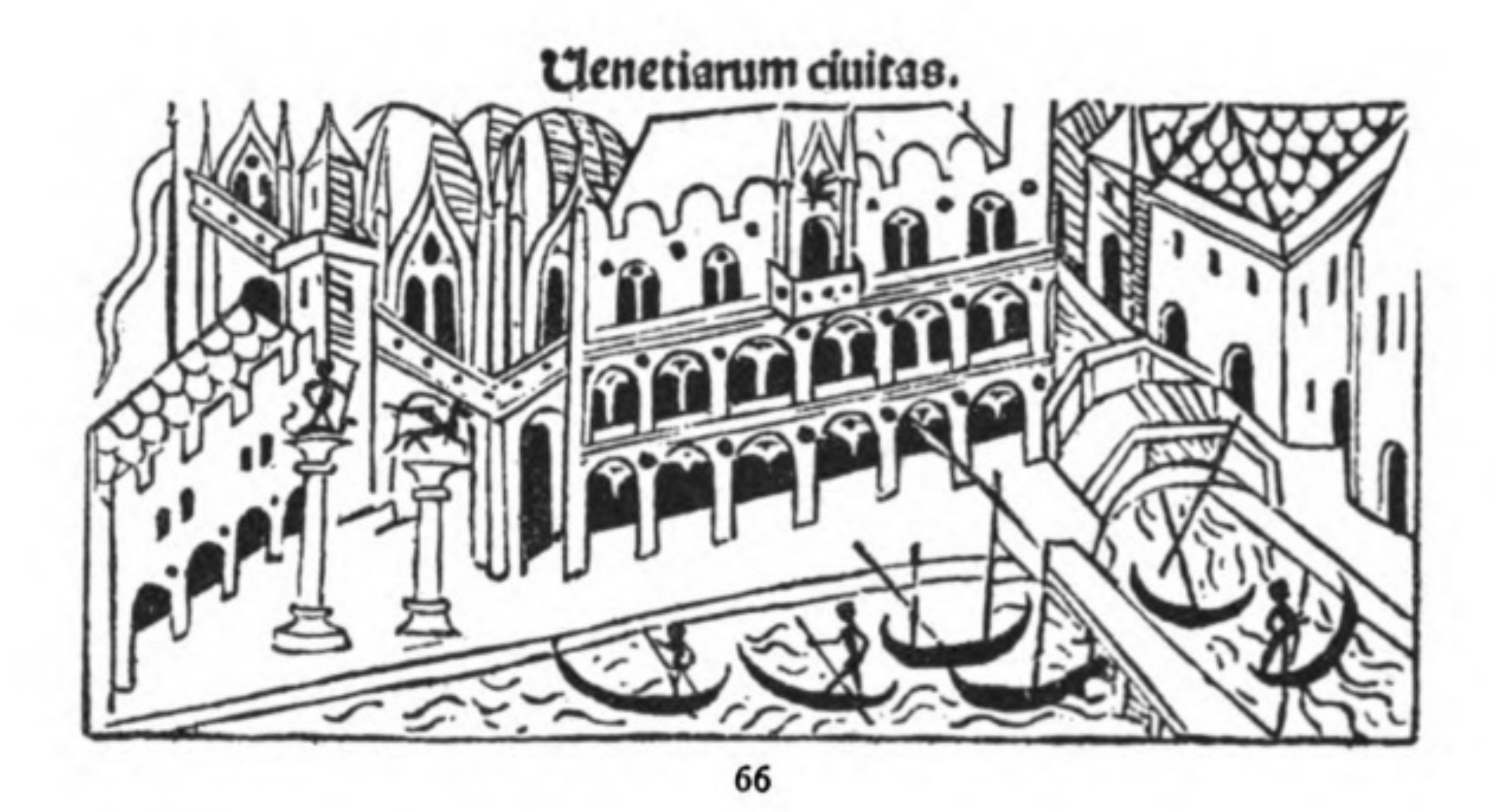


Fig. 57-65. — **Gravures exécutées sur buis de fil; fin xve et commencement xvie siècles. (Pl. orig. coll. Rahir.)**



66

67

Fig. 66. — Gravure du *Fasciculus Temporum*, Venise, 1480 (Leclerc, édit.).
Fig. 67. — Gravure du *Supplementum Chronicarum*, Venise, 1486. (Leclerc, édit.).

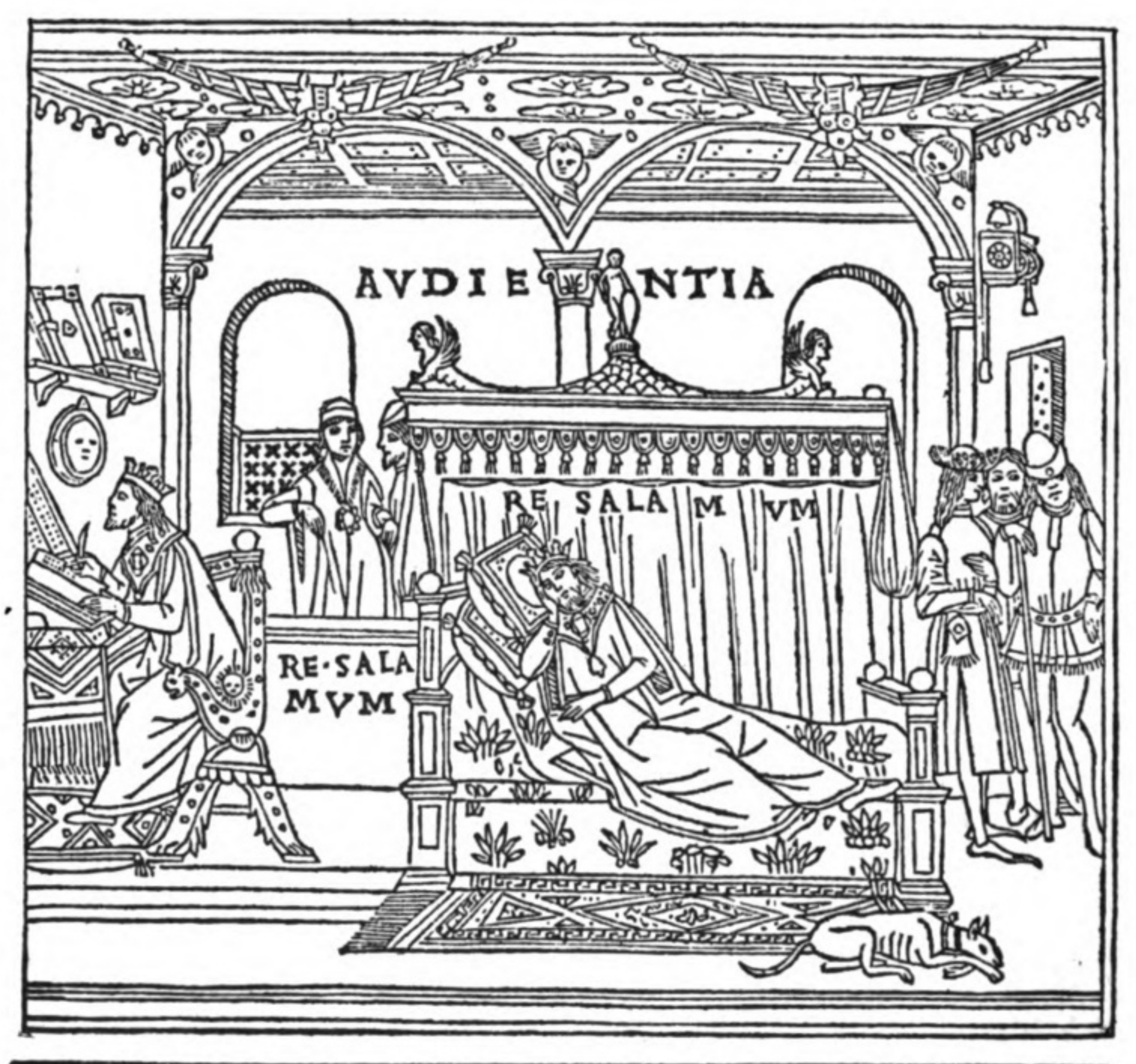




Fig. 68. — Gravure de la *Biblia volgare*, Venise, 1490. (Leclerc, édit.)
Fig. 69. — Gravure de *l'Ipnerotomachia di Polifilo*, Venise, 1499. (Alde Manuce.)





Fig. 70. — Gravure du *Della Simplicita della Vita christiana;* Florence, 1496. (Leclerc, édit.)
Fig. 71. — Gravure de l'*Historia di Ottinello e Julia;* Florence, vers 1500. (Leclerc, édit.)







Fig. 72. — Portrait de Juan Yciar, par Jean de Vingle (I. D. V.).
Fig. 73-74. — Gravures sur albâtre gypseux, Espagne, XVIIe siècle (pl. orig.); coll. Gusman.



Fig. 74 *bis*. — Pl. orig. sur métal en épargne, XIXe siècle (coll. Maylander).

CHAPITRE IV

PÉRIODE CLASSIQUE DE LA GRAVURE SUR BOIS DE FIL : XVIe, XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES. — ALLEMAGNE, SUISSE, HOLLANDE, FLANDRES, ITALIE, POLOGNE, RUSSIE, SUÈDE, FRANCE, ANGLETERRE.

Nous avons quitté les graveurs allemands au moment où Dürer allait leur apporter l'appui de conceptions, dont la réalisation a tant ajouté à sa gloire. Albert Dürer arrive juste à point et dépasse ce qui avait été fait avant lui sur la rive droite du Rhin; il avait beaucoup voyagé, tant en Flandre qu'en Italie; il connut ainsi les techniques les plus diverses et en tira le meilleur parti. L'artiste trouva aussi son mécène, Maximilien Ier, époux de Marie de Bourgogne, qui lui fournit toutes les occasions de manifester son talent de décorateur et d'illustrateur.

La « Bible de Cologne », les « Chroniques » de Cologne et de Nuremberg et bien d'autres ouvrages ornés de planches, avaient montré à l'Allemagne tout ce que le bois gravé pouvait apporter à ce pays où se forma la typographie; chaque jour, les ateliers allemands progressaient dans la technique du bois, étaient mûrs pour de grandes œuvres.

Albrecht Dürer, né en 1471, fils d'un orfèvre émigré de Hongrie, dans sa toute jeunesse, à l'âge de 21 ans, grava à Bâle, en 1492, un bois qu'il avait dessiné représentant *S. Jérôme*. La planche originale, à Bâle, porte au dos le nom de l'artiste. Il est probable que Dürer apprit les premiers éléments de la gravure sur bois chez son maître Wolgemut.

Le Musée de Bâle possède encore une série importante de bois dessinés à la plume et non gravés, que l'on s'accorde à attribuer à Dürer, tout au moins pour les compositions qui furent exécutées pendant son séjour dans cette ville en 1492-1494. Les dessins étaient destinés à une édition de l' « Andria » et de « l'Eunuque » de Térence. Il est possible que Brant, qui dirigeait l'illustration des livres à Bâle et à Strasbourg, ait eu des rapports avec Dürer; la *Truie monstrueuse* de Landser gravée par Dürer en pourrait fournir une preuve.

Il est à croire cependant que les dessins sur bois de Bâle sont de la main de Dürer, bien qu'il y ait lieu de penser que les nombreux bois de Dürer n'ayant pas été gravés par lui, la mise sur bois a pu être confiée à un dessinateur expérimenté, « l'écri-



vain de formes » qui, stylé par le maître, aurait traduit d'une manière méthodique à la plume, les compositions originales. Naturellement Dürer a dessiné sur bois, et nous en avons la preuve certaine; mais vu les travaux innombrables signés Dürer, on peut admettre un metteur sur bois greffé au tailleur de bois. Le cas, du reste, est très fréquent au XVIe siècle : Holbein, par exemple, est à citer.

Un des certificats du travail de Dürer, pour le dessin sur bois, se trouve dans le récit de son voyage aux Pays-Bas. Il y fait connaître qu'il a dessiné, pour les faire graver, les armoiries des Seigneurs de Ruggendorff sur un bloc de bois. Ailleurs, Dürer parle de ses dessins et de leur impression, mais non de leur taille sur bois.

Les estampes les plus anciennes en date, dues au grand artiste allemand, sont le *Bain*, 1496, *Samson et le lion*, le *Chevalier et le lansquenet*, la *Sainte-Famille aux trois lièvres*, 1497.

L'Apocalypse, avec ses 15 grandes compositions, imposa le nom de l'auteur (1498). Cette œuvre, comme bien d'autres de Dürer, participe, dans bien des détails, de figurations antérieures et de modèles donnés par toutes les calcographies et xylographies antérieures; mais Dürer y mit sa marque, y apporta une liberté dans la composition et une franchise dans le mode d'expression, peu communes avant lui. Les nombreuses imitations de l'Apocalypse de Dürer, prouvent la nouvelle mise au point de sujets anciens. (Une imitation importante de *l'Apocalypse* se retrouve dans les *Tapisseries* de Madrid.)

Entre temps, l'artiste donne un *S. Christophe*, 1500, et une *Assomption de Ste Madeleine;* son sentiment décoratif, très riche quoique porté à la surcharge, fréquente des Allemands, se développe dans sa composition *la Philosophie*, 1502, et dans le portrait de Conrad Celte, 1502. Après avoir dessiné sur bois plusieurs images de *Pieta*, Dürer, dont nous ne parlons ici ni des eaux-fortes ni des peintures, se met aux 19 planches de la *Vie de la Vierge*.

Rarement artiste trouve formule plus adéquate aux ressources de la gravure sur bois, en sachant y mesurer à dose parfaite et le trait et le travail de modelé. Le graveur n'avait qu'à suivre, et, sans trop s'en douter, traduisait un chef-d'œuvre.

Une autre série de 36 planches, la « Petite Passion », de 1509 à 1511, où parfois le souvenir de Mantegna s'allie à celui de Schongauer, a été imitée fort souvent dans la suite, et dans tous les formats. De 1510 à 1511, le *Pénitent* offre avec la *décollation de S. Jean-Baptiste* et *l'Hérodiade* les plus beaux bois, gras de facture.

La « Grande Passion », avec ses 12 planches, 1498 à 1510, comporte des dessins d'inégale valeur; parmi ceux de 1498, la *Mise au tombeau* surtout est le chef-d'œuvre de la série : l'équilibre des plans y est fort justement établi, et cela n'est pas la qualité dominante dans les bois de Dürer, défectuosité probablement due à la lourdeur parfois exagérée des fonds que l'imprimeur ne sut ou ne put atténuer.

La *messe de S. Grégoire*, ainsi que le *S. Jérôme* dans sa cellule, et la *Ste Trinité* sont des sujets qui, datés de 1511, portent au plus haut point le sentiment pathétique.

A partir de 1512, Dürer travaille pour Maximilien, et c'est en 1515 qu'il exécute (dessins de 3m × 3m,50) l' « Arc triomphal », gravé sur 92 morceaux de bois. Cette œuvre détaille tout un monde : les ancêtres de l'empereur, avec leurs armoiries, des



scènes de sa vie ainsi que de nombreuses allégories, dont les détails, jamais assez compliqués, meublent et bourrent toutes les parties du monument dont les champs étaient libres. Ce fut un album développé dans une architecture. La partie ornementale est due à Dürer et les sujets de batailles à Hans, frère de l'artiste, à Springinklee et à Wolf Traut; ce dernier a signé des bois en 1523. Hieronymus Andrea, appelé aussi Jérôme-André Resch, accomplit avec ses aides le travail colossal de la gravure.

Le « Triomphe de Maximilien », mesurant 4^{m},50 de longueur, dont Dürer fit le dessin, est une autre œuvre au luxe excessif de détails, mais à l'exécution si parfaite, que l'on se plaît à en étudier les motifs divers.

Sur bois, Dürer exécuta aussi quelques portraits de Maximilien, 1519, et celui d'Ulrich Varnbuler, 1522, dont il existe des épreuves en camaïeu. Le petit portrait de Eolanus Hesse, 1527, ainsi qu'une grande planche, *siège d'une forteresse*, sont considérés comme les derniers bois de Dürer qui mourut cette même année. Nous avons fait des omissions importantes parmi les bois gravés de Dürer, et nous nous sommes bornés seulement à indiquer quelques types caractéristiques. Constatons aussi que Dürer, pour les personnages de ses estampes, s'est souvent inspiré de tableaux italiens : entre autres de celui de Franciabigio, le *temple d'Hercule*.

Hans Burgkmair, 1473-1531, l'un des artistes les plus intéressants de l'école d'Augsbourg, se forma particulièrement aux œuvres italiennes par Venise. « Le Triomphe », suite de 135 planches, est son œuvre la plus importante, ainsi qu'une partie des dessins du « Thewerdanck » et du « Weisskuning », ouvrages auxquels collaborèrent Leonhard Beck et Weiditz.

Le « Thewerdanck », imprimé à Nuremberg par Schonsperger d'Augsbourg, de 1517 à 1519, ne fut édité qu'après la mort de l'empereur. Le texte et les compositions concourent à la description poétique du mariage de Maximilien avec Marie de Bourgogne. Quant au « Weisskuning », apologie des faits et gestes de l'empereur, il ne vit le jour qu'à la fin du XVIIIe siècle. La « Généalogie » de l'empereur est aussi l'œuvre de Burgkmair.

Les bois du « Thewerdanck » ont laissé au graveur une certaine latitude de traduction, car des tons sont traduits par teintes à côté de parties écrites en fac-similé. La technique de ces bois est supérieure à celle du « Weisskuning » et la qualité des tons traduits est sensiblement meilleure. Les sujets eux-mêmes sont de premier ordre : réceptions, scènes d'amour qui se passent dans des jardins charmants; personnages richement vêtus et pleins de noblesse et de caractère; fontaines; architectures; enclos; arbres; etc., tout y est traité en maître. La facture elle-même a offert des difficultés techniques que ne connurent pas les bois de Dürer, très écrits en toutes leurs parties. Ici, au contraire le graveur eut à équilibrer les travaux par d'ingénieuses combinaisons de tailles et de contre-tailles.

D'après la correspondance de Maximilien, il est établi qu'Albert Dürer, Hans Schauffelein et Hans Burgkmair ont exécuté des dessins, que grava ensuite Jobst de Negker (Dienecker), le premier graveur qui produisit en Allemagne une estampe en camaïeu, 1512, le *portrait* de Baumgartner, en trois planches repérées, procédé que de Negker revendique, dans une lettre adressée à l'empereur, comme étant son



œuvre personnelle. D'après Dürer, J. de Negker grave le portrait de Ulrich Barnbuler.

Si des dates antérieures à 1512 existent sur des épreuves de camaïeux allemands dus à Baldung Grien et à Cranach, et datés de 1506; il convient toutefois de remarquer que cette date ne se rapporte qu'à la gravure de la planche de trait, et qu'il existe des épreuves sans camaïeu des sujets ainsi datés. Il est donc juste de penser que l'idée de compléter par un camaïeu une épreuve quelconque, comme c'est le cas ici pour Baldung et Cranach, n'est venue qu'après les essais de Jobst de Negker, lequel était originaire des Flandres. Des applications d'or et d'argent ont parfois rehaussé les camaïeux de ces graveurs.

Quant à Burgkmair, il produisit un nombre considérable de dessins pour la gravure sur bois. On peut citer de lui la *Vierge et l'Enfant;* la *Ste Face*, en collaboration avec Weiditz; le très beau camaïeu, probablement gravé par de Negker : *la Mort terrassant un jeune homme* pendant qu'une jeune fille s'enfuit; une série de *divinités planétaires*, dont il existe des épreuves accompagnées d'un encadrement décoratif; une autre série de *Preux*, de *Femmes Célèbres* et de *Saintes;* le *Kuning von Gutzin,* en deux bois raccordés; la *Bethsabée,* 1519; *Samson et Dalila; S. Sébastien;* enfin, un frontispice allégorique en l'honneur de Maximilien. La facture de Burgkmair est large et grasse, mais son style ne peut toujours satisfaire le goût. Il n'en est pas de même pour un artiste dont les œuvres ont longtemps été attribuées à Burgkmair et qui est Hans Weiditz, de Strasbourg, connu jadis seulement sous le nom de « Maître du Pétrarque », œuvre aux initiales H. W. imprimée en 1532 à Augsbourg chez Heinrich Steiner. (Le « recueil de Steinmayer », en 1620, contient 210 planches réimprimées du « Pétrarque » et du « Cicéron » dus au même artiste.)

De Weiditz on peut citer les 11 planches et le titre du « Devotissime meditate », 1520; le « vieux Testament », 1524, à Strasbourg, chez Knoblouch; les « Prophètes », 1528, à Haguenau; la « Bible », de Kopfel de Strasbourg, 1530; « l'Apulée », à Augsbourg, 1538; le « Plaute », 1518, à Augsbourg; le « Cicéron », à Augsbourg, 1531; autant d'ouvrages possédant des dessins de Weiditz supérieurs à ceux de Burgkmair et qui offrent de beaux exemples d'illustrations alsaciennes. Les compositions de Weiditz accusent une sobriété dans les détails, une juste vision des volumes et des plans, un sens perspectif parfait que peu d'Allemands ont possédé à ce degré, mais que les Alsaciens ont connus. On peut admirer au cabinet de Bâle de belles séries des œuvres de Weiditz et en particulier les gravures des titres de la « Vie du Christ » de Jacob Other et du « Dioscoride », des marques datées de 1523 à 1525, des images de Saints, de martyrs (Francfort, 1531), le « Vanquete de nobles cavalleres » (Avila), Augsbourg, 1530. Le nom de Weiditz a même été ignoré par Steinmayer et dans son recueil où figurent réimprimés les nombreux bois du « Pétrarque », et où est écrit ceci : Cet ouvrage renferme un grand nombre de très belles gravures dessinées par un maître excellent et très renommé et d'un talent tel qu'on peut le comparer à Albert Dürer, sans pourtant dire que ce soit lui; mais qu'importe, l'œuvre loue l'auteur! » Nous ne saurions mieux dire. Beaucoup de compositions de Weiditz sont supérieures à celles de Dürer, et, malgré leur format réduit, apparaissent magistrales, pleines de vie, d'observation, d'équilibre parfait. Ses œuvres sont à joindre, pour la qualité et le sens artistique, au « Virgile » de Brant,



publié à Strasbourg en 1502. L'Alsacien Hans Weiditz, que Brant contribua à former, ne dut pas être ignoré de Rembrandt; il est le plus brillant illustrateur du XVI[e] siècle des bords du Rhin, et son nom doit être reconnu capital dans l'Histoire de la gravure.

Dans le même cycle d'art, Lienhardt Beck, par sa collaboration au « Thewerdanck », au « Weisskuning » et à la série des « Saints Autrichiens » peut prendre place à côté de Burgkmair, et de l'élève et collaborateur de ce dernier, Georg Breu (de 1512 à 1513) auteur des illustrations de la « Passion du Christ » de Wolgang man. A un autre Gorg Breu von Au (d'Augsbourg, dit le Vieux), est dû un *Christ en croix*, publié notamment dans le « missale romanum » de Ratdolt, 1505. Ce bois passa aux mains de Antony « formschneider zu Franckfurdt » qui y plaça ses nom et titre. L'Antony Cortoys cité aux Archives de Francfort, paraît être le même graveur. Un Jorg Breu, vers 1530, grave d'après Mantegna.

Un des meilleurs collaborateurs du « Thewerdanck », formé à l'école de Dürer, Hans Schauffelein (1485-1540), né à Nordlingen (sa marque est H. S. avec une petite gouge), grave les 35 grandes planches de l' « l'Évangile » et les six bois de la « Passion » (1514-1517). On lui doit aussi des *scènes de tournoi,* des *scènes galantes à la campagne*, un *S. Sébastien*, et bien d'autres sujets traités même avec grâce. Avec Schauffelein on retrouve le style de Weiditz et celui de Dürer particulièrement dans la « Via felicitatis », Augsbourg, 1713, dont les sujets religieux sont encadrés de bordures passe-partout à fonds criblés. D'après Dürer, Schauffelein grave aussi une *Cène* en huit bois raccordés au tirage. (voir Derschau; la série de bois, allemands pour la plupart, réimprimés en 1838). Le même graveur en 1517, traduit les dessins du « Himmelwagenund Hollenwagen », avec des tailles régulières qui ont apporté des lourdeurs regrettables.

De l'œuvre de Schauffelein les petites planches des *Évangélistes* sont les plus remarquables. Dans l' « Apulée » de 1538, des bois lui sont dus mais non les meilleurs. Un graveur, du nom de Wulfrand Rech, grave, en 1719, le portrait de Ferdinand d'Autriche et celui d'Anne de Hongrie; il signait « Wolff formschneider Nurnberg ».

Un autre collaborateur des grands ouvrages allemands de l'époque, Hans Springinklee, élève de Dürer, travaille aussi au « Weisskuning » et à l'« Arc de Triomphe ». La même influence se retrouve dans les bois de « l'Hortulus animæ », 1518, à Nuremberg, dont l'esprit décoratif, bien que lourd, a belle tenue. La recherche de l'effet s'accentue dans ces dessins et la technique du graveur offre une combinaison du fac-similé et de la taille; la facture en est excellente. Schœn collabora aussi aux planches de l'ouvrage, imprimé à Nuremberg et à Lyon en 1516. Le travail de Schauffelein et de Schœn se retrouve encore dans la Bible de Luther de 1524.

Avec Hans Baldung Grien (1476-1545) l'Alsace possède un autre artiste du bois gravé, auteur de plus de 150 planches. Son art, cependant, n'est pas à la hauteur de sa réputation; sa manière est souvent triviale, mais enjouée; l'ampleur de la ligne est de libre expression. Baldung Grün, ou Grien, dans ses *Apôtres* montre un talent énergique et sûr. Plusieurs fois, il compléta ses planches par l'adjonction d'un aplat de camaïeu : ainsi *Adam et Ève*, les *Sorcières,* un *Ecce Homo,* un *S. Jérôme,* 1511; un

S. Sébastien, 1512 et 1514; le *Christ tenant le monde,* 1519; l'*Ascension; Marie reine;* la *Nativité;* la *Ste Famille,* 1513. Les œuvres postérieures à 1516 ont été exécutées à Strasbourg. Dans le « Buch Granatapfel » (1510), Baldung se montre surtout habile dessinateur, plus virtuose qu'artiste véritable dans l' « Hortulus animae » de chez Flach de Strasbourg en 1511. A Strasbourg, chez Grüninger, on peut citer les planches du « Auslegrung der 10 Gebote », 1516, dans la manière de Weiditz, d'un travail moins intelligent.

De nouveau, le camaïeu allemand est représenté par les bois de Jean Wächtlin (Io. V, entre deux bâtons de pèlerin, d'où le surnom de Pilgrin qui lui fut donné). Ses 19 planches, en camaïeu, ses 43 de la « Passion du Christ gravées en noir, 1506; ses 30 planches de la « Vie du Christ », 1508; ses illustrations du « Teldbruch der Wundarznei » (livre de médecine), 1517 et l'*Orphée,* autant d'œuvres sans caractère exécutées dans le goût de la renaissance. La meilleure planche de Wächtlin est celle du *Baptême de Jésus,* de la « Vie du Christ ».

Dans le bois gravé allemand, Lucas Cranach montre une autre originalité (1492-1553), allie les souvenirs de Dürer à ceux d'Altdorfer, mais apporte de l'exubérance à des sujets qui auraient dû en comporter le moins. Le *Repos de la Ste Famille* en est un exemple avec sa sarabande d'amours; tandis que *Jésus au Jardin des Oliviers, Jésus et la Samaritaine, Jésus et les Apôtres,* le *Martyre de l'Apostolat,* montrent les ressources ingénieuses et l'esprit anecdotique de Cranach. Le *Crucifiement,* 1502, la *Tentation de S. Antoine, S. Georges,* l'*Adoration du cœur de Jésus,* sont autant d'œuvres de valeur, ainsi que les *Saints,* 1509, du « Wittemberger Heiligthumsbuch ». Lucas Cranach, qui fut le peintre que l'on connaît, se livre à partir de 1520, à l'exécution de portraits des ouvriers de la Réforme et des princes leurs protecteurs, avec une froideur très en rapport avec les personnages représentés.

Cranach, comme Dürer, n'a pas dû graver lui-même sur bois, et comme Dürer avait adopté, avec raison, cette facture écrite qui laissant peu de latitude au graveur, assurait à l'image finale tout l'esprit pittoresque et expressif de l'artiste.

Quand Cranach voulut agrémenter ses bois d'une planche d'aplat pour en faire des camaïeux, il fut moins heureux. Ses rehauts de blancs, trop nombreux, papillotent sans raison. Du reste, les bois de Cranach n'ont pas été conçus primitivement en vue du camaïeu et n'ont été utilisés à cette fin qu'occasionnellement; c'est pourquoi la date de 1506 du *S. Christophe* est-elle celle de la planche de noir. Il en est de même pour la *Vénus,* le *S. Georges à cheval,* le *Repos de la Ste Famille.* Cranach fut aidé dans ses travaux par ses deux fils, Jean, mort en 1506, et Lucas (1525-1586), par le graveur G. L. et par Pierre Rodelstadt.

Après Cranach, quelques graveurs illustrateurs sont remarquables : Albert Altdorfer (1480-1538); Michel Ostendorfer, mort en 1559; Wolfgang Huber (1490-1542); les frères Jean Sebald et Bartel Beham; Henri Vogther, vers 1530; Pierre Flötner, mort après 1546; Virgile Solis, né en 1514; Tobias Stimmer, 1539-1582; ceux-ci forment avec quelques autres de moindre importance, la série des « Petits maîtres », dont les travaux, bien qu'exercés sur des planches de petit format, offrent souvent de fort belles gravures; enfin, Wolff Traut, vers 1523.



Alb. Altdorfer a de l'esprit et de la grâce dans ses compositions, et sa contribution au bois gravé peut se compter de 1511 à 1517, car la gravure sur cuivre le retiendra davantage. Son style n'offre rien de particulier et voisine avec celui de Cranach. Son *Couple d'amoureux;* le *S. Georges,* 1511, plus étrange qu'intéressant, le *Massacre des Innocents* et les quarante images de la *Chute et la Rédemption de l'Homme,* présentent des compositions ingénieuses, au sentiment de tendresse, qui peuvent être estimées au même degré que le bois en camaïeu de la belle *Madone* de Regensburg, après 1519, la *S[te] Famille* et la *Décollation de S. Jean,* 1514. A son élève Michel Ostendorfer, Alb. Altdorfer laissa quelques-uns de ses bois; des portraits, des batailles et des vues de villes forment les œuvres principales de cet élève.

Comme paysagiste, Wolfgang Huber se ressent des exemples d'Altdorfer, et la facture grasse de son trait est de la meilleure école : le *Jugement de Pâris* et le *Pyrame et Thisbé* sont à signaler ainsi que le *Christ en croix* et *Roger délivrant Angélique* dont le paysage est remarquable, 1520.

Sebald Beham, dans une grande planche, le *Bain*, offre de gracieuses figures, et ses 80 bois de la « Bible historiée », d'un dessin très simplifié, attestent d'une parfaite compréhension des ressources du bois gravé. Le même artiste réalise d'une autre manière ses gravures sur cuivre, le meilleur de son œuvre, et demande au burin toute la finesse désirable. Il y a de grands rapports entre Sebald Beham et Holbein.

Quant à Vogtherr, il travaille à Strasbourg en 1527 aux planches d'un « Nouveau Testament », imprimé chez Grüninger, ainsi qu'à un petit livre d'art, le Kunstbuchlein » orné de 30 gravures, qui eut la bonne fortune de plusieurs éditions. Les grandes planches du « Nouveau Testament » attestent chez l'auteur un grand goût de l'anecdote, bien en rapport avec les recherches compliquées de l'époque, mais curieux cependant.

Grüninger (Jean), 1483-1531, Strasbourgeois, fut imprimeur remarquable et de goût; on lui doit plusieurs éditions de la « Géographie de Ptolémée » de Pirckeimer de Nuremberg. Après l'édition de cet ouvrage en 1522, l'auteur en désira une nouvelle en 1524, mais revue. Grüninger après avoir fait le nécessaire envoya à Nuremberg les premières feuilles. Comme l'ornementation du livre était conçue dans la manière des orfèvreries, et plus délicate que celle des livres allemands, Pirckeimer répondit qu'Albert Dürer trouvait les gravures « mal dessinées et qu'il s'en raillait comme d'une mauvaise plaisanterie », que, du reste, cela coûtait trop cher et que Koburger (imprimeur à Nuremberg), était de cet avis. Grüninger se contenta de répondre que les libraires de Paris et de Lyon ainsi que des Espagnols lui avaient fait de grands compliments de l'œuvre à la foire de Francfort et qu'il s'abstenait de décorer le reste du livre. En effet, l'édition de 1525, à partir du feuillet P, est dépourvue de bordures. (Voir : Charles Schmidt, *Jean Grüninger*, 1894.)

Un autre Strasbourgeois, Daniel Specklin, 1536-1617, grava, 1566, en deux feuilles, la vue de la *Cathédrale de Strasbourg,* suivie, en 1587, d'une autre planche, plus petite, du même sujet.

Avec Virgile Solis, dont le surnom signifiait « l'unique », nous avons un graveur sur bois aussi bien que sur cuivre en creux; son œuvre est considérable. Sur bois sont les 102 planches d'un « Nouveau Testament », les 67 planches d'une « Bible », les 179 compositions des « Métamorphoses d'Ovide », les 94 planches des « Fables d'Ésope », ainsi que plusieurs petites « Passions », d'après Dürer. Solis interprète aussi les des-

sins de Jacob Traum pour les Bibles de 1545 et 1560. Pierre Flötner, graveur sur bois et sur cuivre en creux, a quelquefois été traduit par Virgile Solis, exécuta des modèles d'ameublement, une série de portraits royaux allemands et les bois d'une « Chronique hongroise ». Il grava aussi des ornements avec figures en les traitant en blanc sur fond noir. A mentionner également Hans et Martin Weygel, de Nuremberg, (1550-1590), qui gravent tous deux des vues de Nuremberg, d'Augsbourg, de Cologne, de Brême, de Munich, ainsi que divers portraits et les 220 planches du livre des « Costumes » 1577.

Hans Brosamer (1506-1552), Georges Pencz, Melchior Lorch, mort à Rome (1527-1585), puis enfin Tobias Stimmer de Schaffouse, terminent la série des graveurs allemands et rhénans.

Stimmer travailla beaucoup pour Feyrabend et Bernard Jobin, de Strasbourg. On lui doit quelques beaux portraits d'une facture rappelant celle de l'eau-forte, très francs de coupe, présentés dans des encadrements décoratifs trop chargés, de style lourd et allemand de la Renaissance. Les meilleurs spécimens sont les portraits de Stephan Buchtel, de Henrich Bullynger, du comte Otto Henri de Schwardenberg, et la série publiée dans « l'Elogia virorum illustrissimi » de Jove. Les images de sa « Bible » sentent l'emphase si en faveur à l'époque. Les motifs et les ornements que Stimmer exécuta en 1576, contribuèrent à former le goût pesant des décorations de Rubens, car, ainsi que l'écrit Sandrart, dans son « Academia artis pictoriae », Rubens fit la copie du travail de Stimmer comme il fit celle de la *Danse des morts* de Holbein. Stimmer grava aussi quelques camaïeux, et son frère, Christophe-Henri, fut l'auteur de quelques planches estimées. Son fils Jean, né en 1549, et son élève Christophe Maurer (1558-1614) ne produisirent rien de remarquable; la gravure sur bois était délaissée chaque jour au profit de la gravure au burin et de l'eau-forte. Et ce ne furent pas les bois de Anton von Worms, 1520-1560, malgré l'excellente technique dont ils font preuve dans la « Bible latine » de Peter Quentel de Cologne, 1517, qui purent lutter de finesse avec la gravure en creux sur métal.

Enfin, un peintre-graveur viennois Donat Hülschman, date des planches en 1559 et 1566 : portraits et vues qui ne manquent pas d'intérêt. Mathias Gering est encore à citer comme ayant travaillé à l'illustration d'une Apocalypse dont les bois sont datés de 1530, 1540, 1546, 1554.

Trop souvent, l'art allemand proprement dit, riche en belles œuvres, est présenté comme formant bloc avec les travaux des artistes de la Suisse; une plus juste étude des influences et des styles, sans permettre de les distraire de l'orbite allemand, distingue cependant ces derniers. La compréhension des œuvres italiennes, bien supérieure en Suisse qu'en Allemagne, s'y est montrée dans une juste mesure. L'Alsace, sous ce rapport encore, peut aussi être étudiée à part avec ses graveurs. L'art de la Bourgogne, dans ces pays, y a adouci un peu de cette rudesse que l'esprit germanique apportait.

Le maître D. S. qui travaille à Bâle au commencement du XVIe siècle, à l'illustration des livres, offre une planche pour « l'Art de bien mourir » (au cabinet de Bâle), d'un accent émotif puissant autant que sincère. Hans Leu, Zurichois, qui signe



H. L. s'inspire de Baldung Grien mais avec plus de sécheresse de facture; il est le compatriote de Nicaulaus Manuel Deutsch, de Berne (vers 1484-1530), lequel semble s'inspirer aussi de Baldung; les *Vierges sages et folles* (1518) sont à citer avec la « Cosmographie » illustrée par son fils Jean Rudolf Manuel, 1550, à Bâle.

Avec Urse Graf, orfèvre et dessinateur de monnaies (1487-1530), Bâle possède un graveur original. On connaît de lui la série des *lansquenets* (Bâle conserve un bois gravé de cette série) dont la gravure, exprimée en blanc sur noir, donne l'effet d'un dessin à la craie sur tableau noir.

L'examen de la planche de Bâle montre toute la dextérité du graveur et la délicatesse de sa pointe, effleurant à peine le bois dans les parties de modelé, malheureusement fort mal venues à l'impression, et qu'un tirage moderne sur chine pourrait révéler dans toute leur perfection. Inspiré parfois de Schongauer, et disciple de Baldung Grien, Graf, fixé à Bâle en 1509, travaille aux 95 petits bois des « Postilles » de Guillerm, (sujets de la Bible). Les *Satyres, la Mort guettant sa proie,* sont des sujets qui donnent une juste idée du talent de l'artiste, dont la facture grasse et sobre semble très près de celle de Holbein.

Les bois gravés en blanc sur noir de Graf, sont inspirés, pour la technique, de ceux qui furent imprimés à Augsbourg pour Otmar vers 1502, dans l'ouvrage de Pelbartus de Temeswar, un « Pomerium », où un portrait figure en frontispice (voir : Rosenthal, catalogue 145; n°s 1791-1793). Une *Vierge* dans sa gloire, avec l'Enfant Jésus, du même auteur et de même nature, illustre un « Stellarium corone... » Plusieurs érudits assimilent ces planches aux gravures en creux. Cette opinion est inadmissible : l'effet obtenu à l'impression étant positif, c'est-à-dire les formes lumineuses exprimées en blanc, la gravure est typographique. Fausse également aussi est l'idée d'appeler cette manière, clair-obscur. Ce nom ne pourrait convenir que si la planche était imprimée en couleur et soutenue par une autre de trait tirée en noir. On ne peut classer dans les véritables camaïeux ou gravures en clair-obscur une image obtenue avec une seule planche.

D'un autre graveur, très connu, Jobst Amman, de Zurich (1539-1591), peintre-verrier, nous connaissons des eaux-fortes et surtout 938 bois dont une série fort curieuse parut dans un livre sur les métiers : « Kunstler und Handwerker » (l'une des planches représente un graveur sur bois), imprimée chez Feyrabend en 1568, à Francfort-sur-le-Mein. En cette ville, avec la collaboration de Virgile Solis et de Jobst Amman, Feyrabend apporte au livre illustré une contribution considérable. A citer parmi leurs œuvres : le « Kriegsbuch, 1571-73 ; le « Turnierbuch », 1566; le « Tite-Live », 1568, avec 103 bois dessinés par Jean Baksberger le jeune, de Salzbourg; le « Josèphe », 1569; ouvrage dont les bois sont dus à Jobst Amman.

Si Amman, Suisse, a pratiqué à Francfort, Théobald Muller, natif de Magdebourg, par contre exécute quelques beaux bois à Bâle, assez mal imprimés par Pierre Perna et Hans Blum, vers 1567.

Nous arrivons au plus illustre des artistes qui a fourni au bois gravé des modèles incomparables : Hans Holbein, 1497-1543, — qui, natif d'Augsbourg où son père était excellent peintre, — se fixa avec lui, dès 1517, à Bâle, ville déjà réputée par



ses imprimeries. Hans Holbein devint l'un des collaborateurs les plus assidus de Jean Froben pour l'ornementation des livres, particulièrement pour les titres, les frontispices, les lettres ornées, les vignettes décoratives, travaux qu'Holbein n'a jamais trouvés au-dessous de sa tâche, lui, portraitiste accompli.

Holbein date de 1516 ses premières œuvres gravées, les encadrements du « *Mutius Scævola* » et des Tritons, exécutés dans l'esprit de la Renaissance italienne, et où aussi se retrouvent certains caractères de travaux plus anciens bâlois tels que ceux du « Spiegel menschiche Behaltniss » de 1476, que l'art flamand-bourguignon avait influencés.

Pour les travaux décoratifs, Hans Holbein vit graver en épargne ses dessins sur métal par deux artistes aux initiales C. V. et J. F. L'un est Jacob Faber graveur de chez J. Froben que l'on avait cru, à cause du monogramme J. F., être J. Froben lui-même, et qui, on le sait, était ami d'Holbein; quant à C. V., son nom est, je crois, encore ignoré. Les bois des dessins d'Holbein ont été gravés, pour la plupart, par Lützelburger.

Holbein qui, à une assez grande échelle, dessinait les ornementations sur le papier, s'en remettait au graveur sur bois du soin de réduire ses compositions exécutées à la plume, au crayon et modelées au pinceau. Sous la signature de C. V, les encadrements décoratifs datent de 1523, 1524, 1525, 1528; ils furent gravés sur cuivre ainsi que ceux de J. Faber. Il existe au Musée historique de Bâle des planches originales sur cuivre en relief, datées de 1520, au monogramme J. F., et qui formèrent en 1521, le frontispice-titre des « Paraphrases d'Érasme ». Le Cabinet des Estampes de Bâle conserve aussi de belles épreuves de la serie des encadrements dus à Holbein, à C. V, et à J. Faber. Avec ce dernier on relève les dates de 1520 à 1529 : indication qu'il travailla le premier aux compositions d'Holbein. La facture de ces planches est excellente au point de vue technique; celle de J. Faber est supérieure quant au style. La gravure dite de fac-similé existe avec les dessins d'Holbein, et le graveur eut à rendre le modelé en traits souples et gras, que le metteur sur planche avait en partie indiquées pour guider son burin.

Les gravures les plus célèbres d'après Holbein sont les « Simulachres de la Mort » et « l'Alphabet de la Mort » dues au canif de Lützelburger. Nul mieux que ce graveur n'a compris les intentions du maître, nul mieux que lui n'a incisé le bois avec une science aussi consommée. Le bois original du *portrait d'Erasme* debout, que conserve le musée de Bâle, est en tous points conforme, bien que non signé, aux gravures des « Simulachres de la Mort ».

La franchise de coupe est redevable aussi à la matière employée, le buis, qui plus serré de grain, plus dur que le poirier, offre au graveur toute garantie de solidité pour traduire les finesses avec la fermeté du métal. Les « Simulachres » eurent de nombreuses éditions, tant à Bâle qu'à Lyon et ailleurs, ainsi que des imitations. Les dessins originaux, qui ont fait partie de la collection d'Arundel, sont un tiers plus grands que les bois; ils sont exécutés sur papier, à la plume, et rehaussés à la sépia; ils datent de 1523 à 1526. Lützelburger mourut à cette époque, et « nul n'osa imposer l'extrême main à ces histoires », dit Jean de Vauxelles dans la préface des « Simulachres ». La disparition



prématurée du graveur explique probablement pourquoi la première édition du livre comporte moins de gravures que les éditions suivantes complétées par un graveur assez sûr de sa main pour parfaire le travail, et probablement Georges Reverdy, de Lyon.

La première édition des « Simulachres et historiée des faces de la Mort », n'est datée que de 1538, elle fut imprimée à Lyon chez Treschel, qui donne aussi les *Figures de la Bible* sous le titre : « Historiarum veteris instrumenti icones », dont le style se rapproche d'œuvres vénitiennes analogues.

Une image du *Christ* sous le faix de la croix, que conserve le musée de Bâle et que l'on a assimilée au sujet cité dans l'inventaire d'Amerbach sous le titre : *Christus sub Cruce recubens, H. H.*, peut être attribuée à Holbein et à Lützelburger. Le nom de ce graveur figure sur une grande planche, datée de 1522, représentant un *combat d'hommes habillés et d'hommes nus dans une forêt*, composition relative à un passage de « l'Utopie » de Thomas Morus. Il est aussi probable qu'une partie des gravures de la Bible de Treschel de Lyon, sont dues au talent de Lützelburger où s'inspira Bernard Salomon.

A Bâle, Holbein exécuta des travaux pour les éditeurs : la *Madone avec les Saints*, de Fribourg, 1520; la « Table de Cèbes », 1521 ; les séries de l' « Apocalypse » pour le Nouveau Testament, imprimé chez Thomas Wolff, de Bâle, en 1523. Le style des compositions est plus près de l'esprit italien que du goût allemand. Un des sujets les meilleurs, la *Tentation sur la montagne,* « pourtrait » la ville de Lucerne où résida Holbein de 1515 à 1519.

En Angleterre, où il mourut en 1543, Holbein continua, mais moins abondamment, les séries de ses compositions destinées à la gravure. La Bible anglaise de Condales, 1535, et quelques planches pour le catéchisme de Cranmer sont les dernières œuvres à signaler du maître.

Les œuvres de l'Alsacien Weiditz, de Sebald Beham et du Bâlois Urse Graf, ont contribué, de concert avec les réminiscences italiennes, à influencer la manière d'Holbein, avec son esprit clair et pondéré qui simplifia la manière allemande en la dégageant de la surabondance où elle se complaisait. Même quand il compose des scènes de danse et des sarabandes, Holbein le fait avec une mesure et un enjouement remarquables. La gravure, à Bâle, offre de nombreux exemples d'un compromis entre la solidité allemande et la clarté française; elle est souple, grasse, méthodique et doit beaucoup aux graveurs flamands de la Bourgogne. Le « Spiegel » bâlois de 1476 n'en est-il pas une preuve? et n'y retrouve-t-on pas l'esprit franco-flamand qui anima les Le Rouge?

Le frère aîné de Hans Holbein, Ambroise, fut aussi un artiste auquel le bois gravé doit de belles planches. Pendant l'absence de Hans à Bâle, de 1517 à 1518, il fut l'auteur d'illustrations appréciées. « La vie à la cour » ; la « Calomnie », d'après Lucien, les bois de « l'Utopie » de Th. Morus, sont des œuvres qui montrent la richesse décorative, l'esprit jeune et distingué de leur auteur tout pétri de grâce italienne. Ainsi dans le « Genschmatt », à Bâle en 1519, Ambroise montre de la maîtrise.

En Allemagne, au XVIe siècle, de nombreux graveurs sur bois travaillaient aussi bien le bois que le métal en creux; les avantages de cette dernière manière décidèrent



du sort de la gravure en épargne qui fut encore conservée pour de grandes planches, les ouvrages populaires et les travaux industriels, les pamphlets, les Lettres de gibet et des facéties allemandes d'un goût douteux.

Plusieurs graveurs allemands émigrent alors. C'est pourquoi nous retrouvons Krieger sous le nom de Christophe Guerra, à Venise où il grave les bois des « Habiti antichi e moderni » d'après les dessins de Vecellio, neveu du Titien. Lederer, sous le nom de Coriolano, s'établit en Italie, pendant qu'en Belgique Christophe Jegher devient le graveur de Rubens et que Businck travaille à Paris au XVII[e] siècle.

Bien que la gravure sur bois en Allemagne se trouve réduite à la confection d'images de sainteté, de vignettes et de jeux de cartes, où sont rappelés les débuts de cet art, on peut cependant citer Marx Antoine Hannes, en 1630, à Augsbourg; Antoine Möllers; Wilhem Trandt, mort en 1664; Georges Walther, graveur du premier calendrier allemand à Francfort; Paul Creutzberger, mort en 1660; Abraham de Waerdt; Jean Fischer, de Saxe, 1606; Jean Nell, 1625; Conrad Schramm, de Ried, 1683; Conrad Grahlen, de Leipzig; André Bretschneider, 1608-1640; J.-H. Glaser, 1630, de Bâle.

Bartsch et Prestel, à Vienne, à la fin du XVIII[e] siècle, exécutent quelques camaïeux. A la même époque pratiquaient aussi Jean-Georges Unger et son fils Jean-Frédéric Gottlieb Unger ainsi que les deux Gubitz.

J.-G. Unger, 1735-1788, est l'un des derniers graveurs allemands selon la technique du bois de fil au canif; ses productions ne sont pas d'une technique supérieure, et les dessins de J.-G. Meil ne lui fournirent guère l'occasion de mieux faire; ses petites vignettes, dans l'esprit de celles de Papillon, sont soignées sans être meilleures. On doit à Unger un petit traité de la gravure sur bois en 1779. Son fils, 1753-1804, eut à traduire quelques jolis dessins, 1779, d'après Cleich Grosse et Rosenberg, d'une technique soignée et méthodique; il fut professeur à l'académie de Berlin.

Les deux Gubitz, Jean-Chr. Frédéric et Frédéric-Guillaume participent des progrès de la technique anglaise de Bewick, c'est-à-dire de la gravure sur bois de bout au burin.

PAYS-BAS ET FLANDRES. — Au XVI[e] siècle, la Hollande commença à être influencée par l'art allemand dont elle avait assisté les débuts, toutefois l'art italien de la Renaissance finit par l'emporter davantage; ce courant donna à toutes les productions de la fin de ce siècle un air d'uniformité conventionnelle que l'on retrouve plus ou moins transposé dans les divers pays. Mais avant que cette mode ait été très appréciable en Hollande, un grand artiste, trop méconnu, Jacob Corneliszen van Ootsanen qui signait I. A. = Jacobus Amsterdamensis, travaille à Amsterdam de 1506 à 1530 et y produit un nombre considérable d'œuvres, presque toutes remarquables; des gravures de lui ont été souvent connues sous le nom de Walter van Assen.

Jacob Corneliszen tient de la Hollande ses propres éléments, et Reuwick d'Utrecht, l'auteur des bois des « Pérégrinations » de Mayence, fut son précurseur. Il développa la même formule sur un champ beaucoup plus vaste. Sa facture libre, colorée, ses compositions de large allure, font pressentir le Rembrandt futur qui, certes, a connu l'œuvre de Jacob d'Amsterdam.



Les gravures de ce maître que l'on ne saurait trop mettre en valeur, en regard des productions allemandes de la même époque, brillent parallèlement à celles de Dürer qu'il n'imite pas. Sa « Passion » avec 62 gravures, dont plusieurs sont datées de 1521, offre un excellent exemple des travaux hollandais imprimés à Amsterdam en 1523. Les grandes estampes, composées de plusieurs planches se raccordant, sont du plus bel effet. Les *Preux à cheval,* en quatre séries de chacune 0^m,50 de largeur, offrent une magistrale décoration; les cavaliers richement caparaçonnés avec leurs panaches gigantesques, sont très caractéristiques. Il existe même de l'artiste une page disposée en quatre sujets, dans un encadrement architectonique daté de 1507. On lui doit aussi des frises décoratives composées de médaillons à sujets religieux dont celui du centre porte « Pax vobis »; *Jésus portant sa croix,* encadré d'un passe-partout lourd de style; des « Scènes de la Bible » encastrées trois par trois dans des encadrements architectoniques; la *Cène* et *Jésus au Jardin des Oliviers* dans des médaillons de grandes dimensions, enfin treize autres sujets de la même série. Toutes ces gravures, au cabinet d'Amsterdam, montrent la puissance d'expression, l'esprit pathétique de Jacob Corneliszen, vers 1517. D'autres œuvres, telles que des « Scènes de la Bible » accompagnées de *Sibylles et de Saintes entre les Vertus et les Vices*, sont encore d'ingénieuse disposition et forment une série de neuf planches. L'année 1511 date une *Fuite en Egypte,* et 1526, des *types d'hommes* qui sont publiés dans les « Prognosticatie van den jare » et que Johannes Thibault imprime à Anvers (fig. 87).

Signalons, en 1523, le portrait d'*Alardus amsteredamus;* en 1518, un volume de la *Pâque* avec une gravure de Corneliszen.

Toutes les œuvres du maître, très complètes au cabinet d'Amsterdam, imposent autant par le nombre des pièces que par leur esprit inventif et la chaleur de l'exécution. Cet artiste est le plus grand maître du bois gravé des Pays-Bas et n'a pas été estimé à sa juste valeur. Il doit prendre place à côté de Dürer et de Weiditz.

Il y eut aux Pays-Bas plusieurs graveurs sur bois du nom de Liefrinck; mais la part de chacun d'eux n'est pas très déterminée. Cornelius Liefrinck signe à Anvers en 1545, l'*impression* de planches d'après Albert Dürer : « Le char Triomphal de Maximilien ». D'après M. Max Rooses, il aurait travaillé à Augsbourg en 1510, 1516-18, aux bois de Dürer. Guillaume Liefrinck, que l'on identifie à Philery, qui a signé « Wilhem de Figursnider », aurait collaboré aussi aux œuvres de Dürer. Revenu à Anvers (1528), il vécut jusqu'en 1538. Son élève, Jean Molyns ou Lyns, est l'auteur d'un grand portrait du doge François Donato, gravé et publié par lui en 1554.

Un fils de Guillaume Liefrinck, Hans Liefrinck, travaille à Amsterdam de 1540 à 1560 environ et il est à supposer qu'il collabora aux gravures de Corneliszen. Celui-ci dessina sur bois le portrait en pied de « Hans Liefrinck formschneider » où se voit le monogramme de ce graveur. Ce même monogramme se retrouve sur d'autres compositions attribuées ou dues à Corneliszen, entre autres la *Cène* dont le bois a été complété en camaïeu par Liefrinck. Au burin de ce dernier reviennent encore plusieurs gravures : le *Mauvais riche*, en six planches, 1541; un *Ecce Homo;* le portrait de la *reine Élisabeth;* un *Mutius Scevola*, 1536; une *Femme battant un homme et une femme faisant la cuisine,* 1541; enfin une grande composition allégorique due au crayon de Corne-



liszen (Amsterdam). Les bois de Liefrinck, à la fin de la période, se ressentent du goût de la maigreur de tailles et des modclés gris provoqués par l'imitation de la taille-douce.

Lucas de Leyde (1494-1533), bien que plus connu, n'a pas au point de vue de la gravure sur bois le bagage important de Corneliszen; il participa aussi de la même école de la couleur et de la vie, et ses bois justement estimés peuvent être classés parmi les œuvres de la plus haute valeur. Les sujets comme ceux d'*Adam et Ève* dont il existe des épreuves en camaïeu, ceux du *Pouvoir de la Femme sur l'Homme*, du *Sacrifice d'Abraham*, du *Samson et Dalila*, malgré quelque lourdeur de facture, offrent des planches d'un art très solide. On connaît de Lucas de Leyde plus de 30 gravures sur bois d'après ses œuvres, car il est bien probable que, comme tant d'autres artistes, et comme Corneliszen, il n'a pas gravé lui-même. Une série de *cavaliers porte-étendards* est à citer de Lucas de Leyde et rappelle avec plus de distinction les bois analogues de Hans Burgkmair. Moins longtemps fidèle que Corneliszen au style hollandais, Lucas de Leyde se laisse influencer davantage par l'Italianisme de la Renaissance, engouement qui porta partout où il s'est manifesté les fruits les meilleurs.

Jean Swart, de Groningen (1469-1535), qui travailla pour des éditeurs d'Anvers, produisit quelques belles estampes. Les plus connues sont le *Sermon sur le lac,* la *Bible* de Worstermann, un *S. Jean à Patmos* et une *Tentation de S. Antoine,* gravée en 1522, d'après le dessin Hyeronimus Bosch van Aken. La facture de Jean Swart est simple et ses tons transparents sont dans l'esprit de la Renaissance.

Un autre artiste est assez mal connu : Peter Cock ou Coecke, ou P. Kock, alias van Aelst, Alslost ou Aloost, en 1502, (monogramme P C enlacés); il est l'auteur de dix planches mesurant chacune $0^m,39 \times 0^m,30$ et formant une suite. Le cartouche du titre porte : « Les mœurs et fachons de faire des Turcz avecq les Régions y appartenantes ont este au vif contrefaictes par Pierre Coeck d'Alost luy estant en Turquie l'an de Jesuchrist MD. 33, lequel aussi de sa main propre a pourtraict et les figures duysante à l'impression d'ycelles-Marie Verhulst, vefve dudict Pierre d'Alost, trepesse en l'an MDL a fait imprimer les dictes figures soubs grace et privilège de l'Imperiale Maiesté en l'an MCCCCCLIII » (des planches de cette série existent dans l'album conservé au Cabinet des Estampes de Paris sous le titre : *Figures de la Bible*). Les scènes turques, rattachées les unes aux autres, sont divisées par des cariatides ou un buste engaîné. L'œuvre n'est pas d'un grand artiste mais a le mérite de l'originalité. Coecke est un orientaliste comme Reuwick d'Utrecht. (Le commerce de la Hollande fut assez intense outre-mer, aussi nous voyons un bois représenter un vaisseau flanqué d'un Hollandais et d'un oriental : au monogramme VOC enlacés; cabinet d'Amsterdam.)

Un artiste qu'il ne faut pas confondre avec Corneliszen est Cornelisz Antoniszen (ou Tennissen). Celui-ci a travaillé à Amsterdam de 1536 à 1547, et une vue de cette ville en douze feuilles lui est due. Le même graveur, en collaboration avec P. Laugerhuizen, signe la belle frise de 20 figures des « Seigneurs de Brédérode » dont les cabinets d'Amsterdam et de Gand gardent de belles épreuves. Accompagnés de leurs armoiries, ces chevaliers campés droits et sur une même ligne, par leur hiératisme peuvent rappeler les pierres funéraires. L'ensemble est relié par une décoration dans le style gothique.



La gravure sur bois en Hollande a aussi intéressé des artistes qui n'y étaient nullement préparés. Ainsi Pierre Bruegel le Vieux a dessiné, à Amsterdam, quelques sujets pour le bois; l'un, *Ourson et Valentin* (1566). Un autre sujet, le *mariage de Mopsu et de Méta,* dont le papier est encore collé sur le bois non terminé, n'a pu fournir d'épreuve (coll. Figdor; Vienne).

Dans le pays où pratiqua d'abord Jobst de Negker qui l'un des premiers exécuta des planches en camaïeu, nous retrouvons, avec Jost Gietlengen, des portraits gravés en 1545 à Courtrai selon la même technique. Crespin van den Broeck, en 1524, auteur de *Scènes de la vie du Christ,* produit aussi des camaïeux mais la planche de noir gravée au burin sur métal. Fr. Floris, (1506-1570) (Frans de Vriendt Floris) donne également quelques camaïeux avec ses sujets de l'Ancien Testament dont *David et Saül* est le meilleur.

Parmi les artistes qui se sont distingués dans ce même genre aux Pays-Bas, Jean Gossaert (Mabuse, IMB.), (1470-1541), fut l'un des artisans les plus fervents de la Renaissance italienne en Hollande; ses œuvres ont inspiré certains miniaturistes des livres d'Heures français. *Hercule et Omphale, Hercule et Antée, Le meurtre d'Abel* sont de belles pages.

A Bruges, au commencement du xvie siècle, travaillait Lancelot Blondel, un ancien maçon, auquel on doit les bois des *Paysans dansant;* à Harlem, (1498-1578), Martens Jacobsz van M. Heemskerck taille des pages d'Histoire dans le goût italien, et Jan Janssens reproduit des médailles datées de 1584 à 1594.

Nous devons encore aux Pays-Bas trois excellents artistes graveurs, l'un Hendrick Goltzius, (1558-1597), apprécié pour ses camaïeux, l'autre Christophe van Sichem auteur de gravures d'une Bible réputée, enfin Abraham Bloemaert. Tous se sont formés à l'école italianisante et ont opéré avec une virtuosité sans égale.

Les camaïeux de Goltzius, des *Paysages,* malgré leur petit format, sont des œuvres d'art remarquables, d'une facture libre et grasse, d'une allure large et puissante; la tonalité, verdâtre ou cuir, de ses planches d'aplat, ajoute encore à l'expression et à l'effet. Goltzius est sobre de rehauts de blanc et ne ressemble pas aux Rhénans, tel Baldung Grien qui apporta à ses camaïeux l'aspect du bas-relief métallique. Le maître hollandais au contraire concentre son effet et place ses blancs à bon escient, les faisant vibrer avec d'autant plus d'éclat qu'ils sont plus rares. C'est la bonne formule. Généralement les camaïeux de Goltzius comportent deux planches d'aplat et diffèrent des camaïeux à quatre planches de Bloemaert dont la technique se rapprocherait davantage de celle de l'Italien Ugo da Carpi.

A Huber Goltz, de la même école, (1524-1583), sont dus, en camaïeu, les « Icones imperatorum Romanorum » de 1569; les bois originaux figurent au musée Plantin. Quant à Chr. van Sichem, né, dit-on, à Delft vers 1580, qui travailla à Amsterdam de 1600 à 1649, il grava des bois dessinés par son maître Goltzius, entre autres le portrait d'Othon Henri de Scheverzenberg, maître de la cour du roi de Bavière, (1607), la *Ste Cécile* et le *roi David,* planches dont la technique incomparable de franchise et de pureté rivalisent avec la gravure au burin sur métal. Cette virtuosité dans la coupe des tailles croisées ne peut être surpassée, et cependant nul doute que ces planches n'aient été gravées sur bois. D'admirables petits paysages, signés Goltzius et van Sichem existent



aussi en camaïeu et semblent gravés sur cuivre au burin pour la planche de noir.

Les gravures de la « Bible » de van Sichem ne comportent pas la technique ordinaire. Les dessins de cet ouvrage, « Bibels Tressor », très montés en couleur, ont été dessinés au pinceau avec traits de contour à la plume comme tous les dessins sur papier d'alors. Le graveur eut donc à interpréter. Et dans cette manière que des graveurs allemands avaient peu adroitement tentée, van Sichem peut être considéré comme un créateur, ou plutôt comme ayant employé une technique non encore usitée en Occident. Il taille hardiment et avec souplesse des ciels, des fonds, s'essaye à rendre les plans et les valeurs. En variant les ouvertures et le corps de ses tailles simples, il rompt avec l'uniformité grise de ses devanciers en ce genre; il improvise sans guide les modelés. Certes, le résultat n'est pas souvent parfait, le travail est même grossier, toutefois, au point de vue technique, les bois de la Bible de van Sichem de 1646 (quelques-uns sont datés de 1633) marquent une nouveauté que ses successeurs ne s'empressèrent pas de continuer. Ces bois servirent aussi à illustrer une Bible arménienne imprimée à Amsterdam. *Une Madeleine;* un *Ange;* la *Sainte Famille*, sont des sujets très caractéristiques dans ce genre, tandis que la *Judith* d'après Goltzius, d'un autre format, participe de la technique du fac-similé. Le bois le plus beau, placé en tête de cette Bible, est celui du portrait de Pfister Jacobez Paets, d'une science parfaite de dessin et de gravure.

Une autre *Bible* et des dessins de Goltzius, de grand et de petit format, ont été gravés par van Sichem, lequel a illustré aussi le *Hindfheyd ou ses Heeren J. C.* de 1617, ouvrage qui comporte aussi des bois, d'une excellente facture, exécutés pour P. Jacobsz Paets, éditeur. On doit encore à van Sichem des paysages, d'après van den Velde, dont M. Enschedé conserve les bois ainsi qu'une petite planche gravée par l'artiste à l'âge de 12 ans, sur bois de poirier. Les autres travaux de van Sichem sont sur buis.

Quant à Abraham Bloemaert, formé à la grande école du clair-obscur italien, il fut le virtuose du camaïeu aux Pays-Bas. Les planches de cet artiste conçues en cette manière, sont exécutées spécialement pour le camaïeu et ne sont pas des bois rehaussés. La planche en noir de Bloemaert est donc incomplète et chaque aplat successif apporte des détails et des plans nouveaux, soit un complément de modelé comme dans le clair-obscur italien. C'est la grande manière dont font preuve les estampes si magistrales telles que le *Moïse;* l'*Amour; S. Jérôme; Un enfant nu; Junon; S. Simon; S. Roch;* etc. Sur bois, sans clair-obscur, on peut citer la *Ste Famille;* la *Vierge et l'Enfant;* les *Trois Marie; S. Jean-Baptiste.* Bloemaert, qui travaillait le cuivre avec la même assurance que le bois, contribua puissamment à établir la suprématie de l'école de la *taille,* dans laquelle les Flamands ont excellé, trop peut-être, car ce goût de modelé conventionnel, appliqué à satiété, dégénéra en métier. A. Bloemaert combina parfois ses camaïeux avec une planche de trait exécutée au burin et à l'eau-forte; ainsi avec le *Moïse et Aaron.* Dans cette manière, le fils de Bloemaert, Fredericus, grava, d'après son père, le *Jeune artiste.*

Quelques autres graveurs sont à citer. C. H. Cool apporte un *Crucifix* d'une facture très artistique, daté de Bruxelles, (1650), et A. Sallaert, de Bruxelles (1590 ou 1576-1648) a laissé des bois gravés selon une facture toute particulière, conçus très

typographiquement. Les noirs sont traduits par de grands aplats qui excluent alors tout modelé de hachures; cette manière, d'un artiste très intelligent, apporte un aspect décoratif incontestablement supérieur. Ainsi se présentent les *Quatre Évangélistes,* en autant de planches, et l'*Amour et les chiens*. Une autre estampe des *Quatre Évangélistes* est, au contraire, taillée en hachures croisées et, bien que d'une conception trop inspirée de la taille-douce, offre un des meilleurs exemples du genre.

Philippe Serwauters, de Middelbourg, marié en 1626 à Amsterdam, est l'auteur de *portraits des rois* de Chine, de Danemarck, de Turquie, etc., pendant que W. V. Valckert, formé à l'école de Rubens, grave un *Platon,* très beau de facture et de couleur.

A Jan Lievens, de Leyde ou de Oude (1607-1674) l'un des plus beaux bois gravés existants, et, je crois, peu connu, *Caïn et Abel,* grande planche à la taille simple, grasse et colorée qui enveloppe la forme de hachures croisées selon une manière savante et sobre. Une admirable épreuve existe au cabinet d'Amsterdam. Quelques portraits gravés par Jan Lievens, camarade d'études de Rembrandt à l'atelier de Pieter Lastman, sont aussi remarquables; l'un est complété par une planche de camaïeu imprimé en rose. On attribue, avec quelque raison, à Lievens la gravure d'un petit bois, le *Philosophe au Sablier* qui semblerait dessiné par Rembrandt. Deux états de ce bois sont conservés au Cabinet de Paris.

Avec Paul Morelsee d'Utrecht, (1571-1608), architecte et peintre d'Histoire, et Dirck de Bray, né à Harlem et mort en 1680, les Pays-Bas possèdent deux artistes qui peuvent se réclamer des bonnes mais différentes traditions du bois gravé. Si Morelsee se montre très italianisant avec ses camaïeux de la *Mort de Lucrèce* et de l'*Amour dansant entre deux femmes,* Dirck de Bray, au contraire, se rattache à l'école de Rembrandt par Lievens; il a laissé un *Crucifix* d'une très belle tenue artistique et le portrait de son père Salomon. On lui doit encore des sujets rustiques traités avec le pittoresque nécessaire en fac-similé et d'autres sujets analogues avec tons traduits en tailles, des scènes comiques, des vues de Harlem et d'Amsterdam, des vignettes de tous genres ainsi que plusieurs portraits de Laurent Coster d'après des originaux de Harlem (1440-1442), sans compter des figures de tulipes gravées pour des catalogues; le bagage de Dirck de Bray est très important.

Parmi les graveurs des Pays-Bas dont nous avons examiné les œuvres principales, plusieurs ont été formés à l'école de Rubens, mais aucun ne s'y rattache plus complètement que le graveur des Plantin, Christophe Jegher (1596-1652), Allemand de naissance et admis à la maîtrise à Anvers en 1627-1628. A cette époque, la gravure sur bois dont le lustre déclinait, qui ne se montrait plus guère que dans les livres et les images de piété, revit quelques beaux jours par la volonté de Rubens. Le maître flamand, se rappelant les belles estampes italiennes, donna à la Flandre, comme Titien à Venise, les bois les plus magistralement conçus que nous connaissions. Rubens fut lui-même son propre éditeur et confia à Chr. Jegher l'exécution des planches, dessinées d'une manière essentiellement graphique et décorative. Nul doute que Rubens n'ait lui-même dessiné sur le bois comme souvent le fit Dürer, mais avec une maestria, une richesse, une liberté de facture incomparables. C'est ainsi que nous pouvons admi-



rer le *Jardin d'Amour, Suzanne et les vieillards, la Fuite en Égypte* dont il existe des épreuves avec rehaut de camaïeu; *Hercule combattant la Discorde, l'Enfant Jésus et S. Jean, Silène ivre.* Ces planches classiques montrent ce qu'un artiste peut obtenir avec la gravure sur bois. Et c'est ici le cas de citer l'opinion de Vasari : « La gravure sur bois est plus artistique que la gravure en creux, et la main de l'artiste se fait mieux voir dans la gravure sur bois. » Cette appréciation qui, au premier abord, peut paraître excessive, est pourtant juste; il faut y voir surtout que le bois offre le plus sûr moyen d'expression graphique en ce qu'il rend chaque trait avec une fidélité rigoureuse; à ce point de vue, il ne peut pas entrer en comparaison avec les plus admirables gravures au burin dont la technique compliquée tend à transformer, à transposer les accents et les tons variés d'un tableau. Un bois offre le dessin même de l'artiste, un burin n'est qu'une traduction. Certes, Rubens se reconnut mieux dans les bois de Jegher que dans les nombreuses tailles-douces qui reproduisirent ses œuvres peintes.

D'après Quellinius, Jegher a aussi gravé le portrait en pied de Ferdinand d'Autriche, et, d'après Rubens un *portrait* dont il existe des épreuves en noir et en camaïeu, et une *tête de Christ,* de profil, exécutée par le même procédé.

Son fils, Jean-Christophe Jegher, né à Anvers, (1618-1666), travaille aux éditions Plantiniennes; on lui doit encore la gravure des 24 petites images pour les « Fables d'Esope » (Amsterdam by P. Matthysz). Aux initiales I. C. I. le fils de Jegher exécuta les bois d'une petite Passion. Plusieurs marques de Plantin dessinées par Rubens, portent la marque des Jegher.

Ces gravures, ainsi que celles qui leur sont contemporaines, portent toutes à peu près les mêmes caractères; leur nombre est considérable et le Musée Plantin conserve la plus grande partie des planches. Elles se distinguent surtout par la grande souplesse de la taille, les tons blonds transparents, qualités assez rares dans les gravures hollandaises et allemandes. Les bois dessinés pour Plantin et non encore gravés sont exécutés à la plume pour le trait; sur certains, le modelé comporte des tons que le graveur eut à interpréter après indication écrite des tailles par le graveur lui-même ou par des dessinateurs spéciaux comme Pierre van Lint et Jean Thomas d'Ypres.

Antoine van Leest, Corneille Muller, Arnold Nicolaï, Gerard Jansen de Kampen, furent les graveurs particulièrement attachés à la maison Plantin.

Antoine ou Antonisz van Leest, né à Anvers, (1545-1592), était élève de Bernard van de Putte en 1558; en 1571 il fut le maître de Charles van Erpekem. On lui doit particulièrement un *Christ en croix* pleuré par les Saintes femmes; les *Armoiries* de J. B. Houwaert; les *Quatre Évangélistes* en quatre planches et en camaïeu et dont il existe des épreuves en noir encadrées d'un passe-partout. Dans la planche du *S. Luc,* en camaïeu, le nom d'Antonisz van Leest figure sur l'écritoire, bien que la même planche en noir ne porte pas de nom. Ce même graveur, d'après Peter van Borcht, avec monogramme des deux artistes, exécute les bois des *Scènes de la Bible* avec passe-partout imprimé en rouge. Chez Plantin, van Leest grave aussi d'après van den Borcht de grands encadrements pour des missels, 1574, et dessinés dans le goût des illustrations lyonnaises de Bernard Salomon; ainsi la *Fuite en Égypte*, le *Massacre des Innocents,* la *Cène*, 1554, le *Jugement dernier,* le frontispice du « Psalterium » de



1571 où est reproduit le chœur de S[t]-Rombaut de Malines. On peut joindre à la série de ces œuvres l'*Entrée de l'archiduc Mathias à Bruxelles*, 1579. Van Leest eut généralement à reproduire des dessins à la plume et au lavis, esquissés sur papier, lesquels étaient reportés sur le bois puis traduits ensuite avec des traits purs et indicateurs des tailles ; la coupe est irréprochable.

A Corneille Muller (à Gérard Janssen de Kampen, dit M. Max Rooses) nous devons le beau bois frontispice de la Bible flamande de 1566, composé selon la manière pittoresque de Holbein. En 1771, il exécute les planches d'un « Nouveau Testament », et, conjointement avec Nicolaï, il établit celles des « Emblemeta J. Sambuci » 1564, dessinées par Luc de Heere, Pierre Huys et Nicolaï. D'autre part, Gérard J. de Kempen travaille aux « Emblemata Alciati » de 1566, d'après les dessins de G. Ballain et aux « Emblemata H. Juinii » de 1565. Selon la technique de van Leest, de Kampen, d'après Van den Borcht, grave pour les Missels, de grands bois tels que le *Massacre des Innocents*, l'*Adoration des Bergers*, l'*Assomption*, l'*Annonciation* d'après Luis Manrique, 1575.

Les gravures sur bois, devenues d'une convention quelque peu industrielle, furent, vers 1600 chez Plantin, remplacées par la gravure au burin en creux comme apportant à l'illustration du livre un fini plus complet dans l'effet des dessins originaux sur papier. C'est ainsi que les dessins exécutés sur bois pour le poëme de J. B. Houwart : « Pegasides-pleyn » 1582, ont été abandonnés pour être gravés sur cuivre à l'eau-forte et au burin par Jean Wiericx. Ces dessins sur bois blanchi sont exécutés méthodiquement par un spécialiste et le modelé des tailles y est indiqué trait pour trait (au musée Plantin).

La plupart des encadrements et frontispices des Plantin, du XVI[e] siècle, sont, en majeure partie, l'œuvre de Geoffroy Ballain de Paris et de Guillaume van Parys, aussi y retrouve-t-on des réminiscences de l'école dite de Jean Cousin.

La gravure sur bois, bien qu'éclipsée par la taille-douce, ne fut jamais abandonnée cependant, mais employée désormais pour les livres populaires à grands tirages.

Cornelis van Noorde, van der Winne, Jacob Plugger sont à peu près les seuls dignes d'être cités maintenant. Comme le musée Plantin conserve glorieusement le matériel du grand imprimeur d'Anvers, M. Enschedé, de Harlem, garde de nombreuses planches originales des graveurs hollandais des XVII[e] et XVIII[e] siècles. Parmi les plus curieux spécimens figurent les gravures du « Jeu de Cupidon », ouvrage imprimé par Margareta van Brancken, en 1694, sur clichés de plomb pris d'après les bois de Izaack van der Winne (1686-1742). Du même graveur, d'après van Ostade, 36 sujets ont été imprimés à Harlem en 1731 par Izaack Enschedé; d'après Dirck de Bray, il grava aussi des sujets religieux, des volatiles, des tulipes, etc. De son côté, van Noorde produisit de nombreuses vignettes, des armoiries, des initiales, des alphabets, du meilleur esprit décoratif. A Bruxelles, le cabinet des Estampes conserve un recueil de planches, dues à J. L. Krafft, (1717-1750), composé en grande partie de motifs d'ornements dans le genre de ceux de Papillon.

Nombreux furent les bois désuets utilisés en Hollande et en Belgique par les imprimeurs d'images populaires. Ainsi J. Kannawet utilisa des bois de Jean Jegher; d'an-



ciens bois de van Sichem servirent de même. Des images enfantines hollandaises du XVIe siècle existent au Musée de Gotha, et comprennent chacune seize figures. La société archéologique de Bruges conserve encore des petits bois ayant servi à des images populaires, et Gand possède 26 bois de la maison Van der Halghen dont le dernier tirage date du XVIIIe siècle.

L'imagerie de Liesse, à la fin du XVIIIe siècle, et l'ancien fonds de Turnhout concourent aux mêmes fins. Enfin, sous les auspices du gouvernement belge, au début du XIXe siècle à Bruxelles, fut publié le « Musée populaire de Belgique » avec planches sur bois gravées par des artistes de valeur.

En Hollande, après les productions populaires des graveurs Jean Ewontzoon (1535-1564) et Harman Jansz Muller (+ 1540-1617), quelques modèles allemands sont imités chez Peter Warnerssoen (+ 1550-1566). Amsterdam secondé par Harlem, devint le centre de l'imagerie et H. Numan (+ 1788) en rénove les modèles. De 1780 à 1790, les graveurs A. et J. Robyn, Oortman, J. Plugger se livrent à ces travaux. En 1803, une société, la « Maatschappij tot nut van't algermeen », publie des séries d'images enfantines ayant pour but de « développer l'amour de la patrie, le goût du beau et de la vertu, de répandre les connaissances utiles ».

ITALIE. — A Venise, dans le premier quart du XVIe siècle des influences intérieures autant qu'extérieures, et en partie les travaux de Dürer et d'Holbein, ouvrirent une ère nouvelle, productive et supérieure au point de vue de la technique. Des tonalités plus fraîches se montrent dans les dessins et une science nouvelle de la coupe du bois cherche à en rendre les valeurs. C'est ainsi que se présentent quelques bons portraits de petit format, publiés dans le « Delle linguere romana (de Zanetti), 1540. Le portrait de Fr. Priscianesi entre autres se rapproche de la manière employée par la gravure au burin; la taille en est simple et savante. La franchise de coupe prouve que le graveur a employé le buis et non pas le poirier. Le portrait de Pétrarque (de Meripeiros), 1536, et de l'Arioste (de Negromante) 1535, à signaler pour la finesse de leur travail, montrent combien les typographes luttent contre les tirages en taille-douce pour conserver au livre son aspect typographique, le meilleur du reste.

Dans le « Boccace » de 1542, l' « Arioste » de la même année, l' « Ovide », 1553 et l' « Orlando » de 1556 (de Valgrisi) dont les bordures sont de Giovanni Battista Drossos, le souci du livre bien illustré et gravé est manifeste; les compositions se ressentent du goût à la mode, se développent pleines d'imagination et de sens allégorique.

Un artiste graveur, et aussi imprimeur, ainsi que cela se rencontre souvent à Venise, Francesco Marcolini, se montre avisé avec « le Ingeniose Sorti », 1540, et le « Giardino dei pensieri », 1550. Il est à supposer que l'auteur des dessins est Giuseppe Porta Garfagnino (alias Salviati, 1525-1575) auquel on doit les bois de « Fior della Zucca ». D'autres portraits de contemporains célèbres figurent, également bien traités, et imprimés par Marcolini da Forli dans le « Moral Philosofia » et les « Marmi » de Doni, 1552, ouvrages riches aussi pour la partie ornementale. L' « Arétin », 1539, le « Dante », 1544, les « Regole di far le voluta », 1552, sont des productions intéressantes



de Giuseppe Salviati; elles n'offrent cependant pas l'intérêt artistique des bois du « De origine et amplitudine civitatae Veronae » de Torello Sarainas (à Vérone en 1540), dont les dessins sont dus à Giovanni Carotto.

Un ouvrage, très connu, l' « Anatomie » de Vésale, comporte des illustrations dues à Jean de Calcar, gravées en Italie mais imprimées à Bâle par Jean Oporin sous le titre : « De humani corporis fabrice ». En dehors du frontispice qui représente Vésale donnant sa leçon d'anatomie, cet ouvrage comporte des lettres capitales où des amours facétieux se livrent à des opérations fantaisistes pleine d'humour. L'*Arion* à cheval sur un dauphin (marque de l'imprimeur), et la *Sirène* offrent les meilleurs spécimens de la technique des tailles croisées. Dans la préface de ce livre, l'auteur parle des bois gravés et recommande de les bien imprimer. Une édition fut faite chez Vitali en 1538. Jean de Calcar s'est inspiré à l'école du Titien, comme Giov. M. Vendizotti pour l'illustration des « Cento favole morali » de 1570.

Un grand nombre de livres de piété, de littérature et de science, de vulgarisation et de pédagogie furent publiés à Venise, mais leur illustration courante n'ajoute rien au point de vue de l'art. Dans l'ordre scientifique, l' « Ornithologia » d'Ulysse Aldrovandi (Bologne, 1599-1603) montre des bois de Cristoforo Coriolano et de son parent Christophe Krieger, de Nuremberg, dont nous avons déjà parlé. Aux mêmes graveurs on doit les portraits des « Vite dei pittori » de Vasari (Florence, 1568); celui de Vasari est d'une facture grasse à tailles croisées et régulières dans l'esprit du Titien. Nicollo Nelli (portrait de Léonardo Fioravarante, 1566), Girolano Porro, de Padoue (Funerali degli antichi, 1574, Girolama Parasole (combat de Centaures d'après Tempesta), peuvent prendre place à côté des autres graveurs qui ont, avec grande précision, reproduit des dentelles, des étoffes, des broderies, des modèles d'écriture, enfin tous les motifs ou sujets qui peuvent intéresser la toilette, le caprice, l'étude et la curiosité. Dans le nombre de ces ouvrages il convient de citer : « l'Operina da imparate de Scrivere » et le « Modo de temperare le penni », imprimés par Sigismond Fantis (Rome, 1522-23), puis réimprimés sous le nom de Ugo da Carpi l'auteur des camaïeux célèbres. Le « Vera arte dello scrivere » (Venise, 1524) est l'un des ouvrages les plus réputés dans le genre. Quant aux modèles de broderies, le « Giardinetto » de Matteo Pagano et les publications de Domenico da Sera, de Matteo Florini, d'El. Catanea Parasole sont encore à signaler; l'art à Venise se retrouve dans toutes les manifestations de la vie quotidienne.

Comme Dürer à Nuremberg et Rubens à Anvers, le Titien s'occupa d'exécuter des dessins pour le bois gravé et en dirigea l'exécution, particulièrement durant l'hiver de 1566, à Venise. Plusieurs graveurs collaborèrent aux œuvres du Titien : Nicolo Boldrini, Dominico delle Greche, Giovanni Britto, Andrea Andreani. Les estampes avec la signature de Boldrini, ou son monogramme, comportent les sujets suivants : *Vénus et l'Amour; Samson et Dalila; S. François recevant les stigmates;* le *mariage de Ste Catherine; six Saints; paysage avec vache et laitière; parodie du groupe du Laocon*. Boldrini grava aussi, d'après Dürer, un *Christ de douleurs*, et d'après Pordenone un *Cavalier;* il édita aussi des planches en clair-obscur.



Les dessins du Titien sont simples et clairement exprimés par des tailles dans les ombres, mais parfois leur gravure accuse des sécheresses et des inégalités regrettables, occasionnées, à Venise comme ailleurs, par l'interprétation du graveur. Chaque fois que le dessin n'est pas gravé trait pour trait, l'inconvénient existe généralement.

La plus belle page gravée d'après le Titien est le *Triomphe de la Foi,* d'allure magistrale, portant la marque F. A citer encore la grande planche de la *Submersion de Pharaon* gravée sur douze blocs par delle Grecche, 1519. Au même artiste on doit la planche du *Martyre des Dix-mille* d'après le Titien, et qui comporte 8 blocs; plusieurs des figures rappellent Michel-Ange.

Un élève du Titien, Dominico Campagnola collabora aussi à la gravure des bois du maître (1517) tels que l'*Adoration des Rois,* avec la marque L. A., et la *Prédication de S. Jean-Baptiste*, avec la marque de Boldrini. D. Campagnola exécuta aussi des gravures originales : un *S. Jérôme,* le *Massacre des Innocents,* la *Madone avec Saints*, d'une facture grasse et d'un dessin libre qui offrent l'aspect de croquis. De Giulio Campagnola, on peut citer l'*Astronomie* portant une mappemonde (1519) où, dans le fond du sujet, figure le palais ducal de Venise.

D'autres peintres italiens inspirèrent les artisans adonnés à l'estampe, à la gravure du livre, et Raphaël, Michel-Ange, Parmigianino, Pordenone furent plus ou moins interprétés. Ainsi le *Triomphe de la Fortune* (1526-27) au monogramme I. M. (de Sigismond Fantis), la *Madone et l'Enfant*, le *Martyre de Ste Catherine*, rappellent des œuvres de Raphaël. Les gravures de Marc-Antoine ont contribué à l'établissement de ces reproductions d'une technique souvent insuffisante.

Quant au graveur Britto, qui signait ainsi : « In venetia per Giovanni Britto intagliatore », son portrait du Titien est d'un excellent dessin bien que d'une facture sèche et égale; on y sent trop des rappels de la gravure en creux sur métal contre laquelle le bois luttait alors. A Venise encore, furent gravés de grands portraits in-folio tels que le *Pape Paul III*, par Mathio Pagan; *Soliman,* empereur des Turcs, 1519; le *doge Mocenigo*, planches exécutées dans l'esprit de Titien et probablement dues à la plume de Cesare Vecellio, auteur du portrait gravé de Sébastien Venier doge de Venise. Vecellio, neveu du Titien, donne surtout les modèles d'un ouvrage fameux : « Habiti antichi e moderni », orné de 420 bois gravés par Christophe Guerra (Krieger de Nuremberg).

Au nombre des portraits gravés sur bois en Italie, figure celui qui porte la suscription: Maria Medici F. MDLXXXVII. Il ne serait autre qu'une gravure exécutée d'après le buste sculpté d'une Florentine ou d'après un dessin dû à la future reine de France. L'épreuve du Cabinet des Estampes de Paris porte cette mention écrite par Ph. de Champagne : « La reine-mère Marie de Médicis m'a trouvé digne de ce rare présent fait de sa propre main. » La gravure ne peut être de Marie de Médicis, mais le dessin seul, car, dans la « Vie de Rubens » de Piles, il est dit que cette reine « savait très proprement dessiner... »

Un artiste dont nous avons rencontré le nom dans les livres vénitiens : Eustachio Celebrino, d'Udine, se signale particulièrement par ses illustrations de « l'Antheo Gigente », 1524, et du « L. Stipendio miracoli del glorioso Christo di S. Roccho ». Un autre graveur, Zoan Andrea, se distingue surtout par ses copies faites d'après Dürer.



Holbein, Marc-Antoine et bien d'autres. Il interprète aussi ses modèles et les grave à l'envers : et prend cette liberté avec quelques planches de l' « Apocalypse » de Dürer pour une édition vénitienne de 1515-16. A la date de 1525, le « Dictionarum Graecorum » donne une copie, par Zoan Andrea, du grand titre du « Strabon » d'Holbein.

Ce graveur ne doit pas être confondu avec un autre Zoan Andrea, peintre et graveur de Mantoue, auteur de planches sur cuivre et copies illicites d'après Mantegna, vers 1475. Un troisième Zoan Andrea Vénitien, au talent plus original, s'inspire de la facture diagonale de Mantegna; il signe — Z A gothique au lieu de I A romain — des bois de belle allure dans le « Tite-Live », 1520; « le missale Romanum », 1519; le « missale Prædicatorum », 1521; la « Vita dei Philosophi moralissime ». Le « Triomphe de Pétrarque » de 1500 et le « Dante » de Stagnino, 1512, contiennent de ses bois.

Il existe un quatrième Zoan Andrea : Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino, qui était graveur et imprimeur à Venise avec ses frères Florio et Luigi. La technique de ces graveurs-imprimeurs se ressent aussi de la facture de l'école de Mantegna. Ce Zoan Andrea Vavassore semble être, vu la signature, l'auteur des bois du *S. Jean* de la « Vita del glorioso apostolo evangelis Ioannis », 1522, et du *Portement de Croix* du « Libro de la perfectione humanæ », 1582. Il signe ainsi le livre « Opera nuova contemplativa », 1510 : « Zoan Andrea Vavassore detto Guadagnino ». En 1526, paraît une planche, le *Dévouement de Decius*, dans le « Libro de le Regine Ancroia » de chez Francisco Biondoni, et copie probable du même sujet peint par Pordenone, en 1528, sur la façade du palais d'un marchand flamand de Venise, Martin d'Anna. Le même bois se retrouve au cabinet de Vienne, accolé au *Jugement de Pâris,* de la même main. Les planches des « Travaux d'Hercule » du cabinet de Berlin, seraient aussi dues à Andrea ainsi désigné au dernier feuillet de la série : « Opera di Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino. » En 1546, l'établissement des Vavassore, tenu par les frères de Zoan Andrea ou par ses héritiers, imprime une nouvelle édition de la « Regina Ancroia » avec bois médiocres.

A côté de tant de graveurs, qui n'étaient que des reproducteurs, il est intéressant de signaler Giuseppe Scolari, de Vicence. Installé à Venise et influencé par le Titien, cet artiste, d'une grande originalité, bien sûrement grava lui-même ses compositions, car ses bois sont d'une technique inconnue jusque-là; l'outil se joue avec la liberté de la plume tout en ignorant les subtilités du métier. Ses bois sont hardiment taillés, sans méthode préconçue; aussi sont-ils de belle allure. Le *Rapt de Proserpine* offre l'une de ses plus curieuses planches, à laquelle se joignent le *S. Georges,* le *S. Jérôme,* le *S Ambroise,* le *Corps du Christ reçu par les anges.*

Très souvent, à Venise comme à Anvers chez Plantin, les bois de reproduction étaient dessinés par des copistes spéciaux. C'est ainsi que fut traduite sur bois une composition de la *Création d'Adam,* ainsi signée : « Hieronimo de Grandis pincsit, Gaspar Ruina fecit. » Plus les œuvres s'amoncellent moins elles sont anonymes. Francesco de Nanto de Sabaudia, né dans l'Italie du nord, exécute un portrait de l'Arioste d'après le Titien (Ferrare, 1532), sur lequel le nom F. de Nanto est très visible sur le cadre décoratif à fond noir, pointillé en blanc comme dans les ornementations de livres

imprimés à Rome et à Bologne. D'après Girolamo da Treviso, F. de Nanto a gravé, assez lourdement, les 15 compositions de la « Vie du Christ ». La technique de ces bois est conforme à la mode vénitienne d'alors : tailles régulières et parallèles modelant les formes établissant de larges plans accentués; mais facture manquant de souplesse.

A Ferrare encore, un artiste qui signe S, grave les 16 bois de la « Vie du Christ » (Girolamo Grandi de Ferrare, 1538) inspirés à l'école de Mantegna. Au même auteur on attribue les gravures exécutées à Venise chez Nicolo Zoppino, imprimeur qui, de Ferrare, s'installe à Venise avec ses graveurs. Ils traduisirent ensemble des compositions, selon le style de Raphaël, publiées dans le « Justino Historico », 1524; les « Dialoghi », de Lucien 1525; « les Delle guerre e fatti Romani », 1533; l' « Opera nova del mestier del' armi », 1571, etc. Enfin, des bois dessinés à la plume par Luca Cambiasi de Gênes, mort à Madrid (1527-1585), et taillés par un graveur ignoré, sont à citer pour leur manière large autant que fidèle.

La plupart des images publiées dans les livres sont d'un format réduit, et malgré les grandes estampes en noir dessinées par les maîtres, la gravure italienne n'avait pas donné intégralement sa mesure. Il lui fallait, pour se développer, approcher de la grande décoration dont l'esprit hantait tout artiste italien, et trouver un moyen pratique de la multiplier. Les belles planches en clair-obscur allaient apporter à l'estampe les qualités de la fresque, par l'application du principe des aplats avec planches repérées, technique d'où sortiront plus tard les bois immenses que le XIXe siècle consacra à ses papiers de tenture.

Le maître en ce genre fut aussi le premier : Ugo da Carpi, dont le livre vénitien semble avoir donné le nom, U G O, en 1510, dans une *Annonciation* (Off. B. V. M : Jacobus Pencius de Lencho), et en 1522 dans le *Sacrifice d'Abraham* (Ludovico Vicentino).

En Italie, il s'agit de bois en clair-obscur « chiaroscuro » et non de camaïeu comme en Allemagne à la même époque : la ressemblance des deux techniques n'est qu'apparente à un œil peu prévenu. Si, pour les deux manières les moyens matériels sont analogues, le but atteint n'est pas le même. On peut même dire que le *camaïeu* est seulement d'un graveur, le *clair-obscur* d'un peintre-graveur. C'est au clair-obscur italien que se rattachent les camaïeux de Bloemaert aux Pays-Bas, et non aux camaïeux allemands, qui ne sont en somme que des bois gravés au trait, puis convertis en camaïeu, par l'adjonction d'un aplat ou deux. Il n'y a pas de planche de trait proprement dit avec les premiers bois en clair-obscur italien, il n'y a que des aplats rehaussés en valeur par une planche d'accents. L'opération du camaïeu où la planche de noir est rehaussée en blanc sur aplat neutre est inverse. Chacune des planches du clair-obscur est indispensable tandis que la planche en noir du camaïeu peut seule suffire.

L'image fournie par le *chiaroscuro* se compose donc d'une planche principale de demi-teinte la plus colorée, celle qui contient le plus de détails; une seconde planche, d'un ton au-dessous, devient intermédiaire entre la première et une troisième sur laquelle des blancs sont entaillés. Une quatrième planche peut apporter de nouveaux appoints de couleur, soit pour préciser un contour soit pour accentuer les parties les plus intenses du sujet.



Les quelques détails techniques, donnés précédemment, permettent de déterminer la différence entre le clair-obscur et le camaïeu; ils édifient pleinement sur la réclamation fondée de Ugo da Carpi au sujet du privilège de son procédé qu'il désignait ainsi : « Modo nuovo di stampare chiaro et oscuro cose nuova et mai più non fatta. » Ugo da Carpi reçut protection, car sur la planche de l'*Énée* d'après Raphaël, il mit cette inscription : « Quisquis has tabellas invito autore imprimet ex divi Leonis X ac III. principis Venetiarum decretis excommunicationis sententiam et alias penas incurret. Romæ apud Ugum de Carpi impressa. M. DXVIII. » Les bois en clair-obscur de da Carpi comportent deux, trois ou quatre planches.

Le maître-graveur, descendant des comtes de Panico, travailla de 1518 à 1532, d'abord à Venise puis à Rome et reproduisit 14 compositions de Raphaël, 4 de Mazzuolo (Parmigianino), 4 de Jules Romain, 1 de Baroccio, du Titien, de Peruzzi, de Caldara. D'après Raphaël : la *Sibylle* (3 planches); le *Songe de Jacob* (3 pl.); *David et Goliath; Massacre des Innocents; Jésus chez Simon; Descente de croix* (8 pl.) : *Ananie*, 1518; *S. Jean dans le désert* (2 pl.); *Hercule et Anthée* (2 pl.); *Hercule et le Lion* (2 pl.); Les *Amours* (4 pl.); *Énée et Anchise*, 1518 (3 pl.); *Raphaël et sa maîtresse* (3 pl.); *le Cardinal et le Docteur* (3 pl.) — D'après Jules Romain : *Naissance de la Vierge;* la *Présentation; Trois anges* (3 pl.); *la Moisson* (2 pl.). D'après Mazzuolo (Parmigianino) : *S. Pierre et S. Jean* (3 pl.) : *Saturne* (4 pl.); *Pan et Marsyas* (4 pl.); *Diogène* (4 pl.). — D'après Baroccio : *la Vierge, S. Sébastien et un S. Evêque* (4 pl.). — D'après Titien : *S. Jérôme* (2 pl.). — D'après Caldara : *S. Pierre* (3 pl.). Selon Vasari, Parmigianino aurait travaillé à la planche de *Pan et Marsyas.*

Des planches dues à Ugo da Carpi ont été rééditées par Andrea Andreani qui ajouta sa propre marque avec date tardive. Ainsi 1604 figure à la *Vierge, S. Sébastien et un S. Évêque,* et la date 1605 au *Jésus chez Simon.* Il n'est pas douteux que Parmigianino aida da Carpi de ses conseils et qu'il forma en Antonio de Tarente un excellent interprète de ses œuvres par le camaïeu. Antonio de Tarente serait le même que Fantuzzi de l'école de Fontainebleau, 1537-1540; l'élève, dit l'histoire, aurait exécuté des gravures sur des bois et dessins dérobés à son maître. Il est l'auteur d'un *S. Jean-Baptiste*, d'un *Joueur de luth;* d'un *Jeune homme nu;* de la *Sybille Tiburtine;* du *Martyre de S. Pierre et S. Paul,* sa meilleure gravure.

Formé à la même école de Ugo da Carpi, Guiseppe Nicolo Vicentino, élève de Parmigianino, travaille vers 1550 et reproduit d'après son maître, le *Christ et les lépreux* (avec le marque d'Andreani, 1608) et l'*Adoration des Mages* (avec la marque d'Andreani, 1605); d'après Matinino, une *Clélie* (avec la marque d'Andreani, 1608), ainsi que plusieurs planches, en deux et trois aplats, à la marque d'Andreani, sans autre signature, comme cela se rencontre pour quelques estampes du fonds Andreani attribuées à Ugo da Carpi.

Andrea Andreani, qui édita des camaïeux sans laisser le nom de l'artiste sur l'épreuve, exécuta, ou fit exécuter dans son atelier, de nombreuses planches par le même procédé. Quelques années après avoir terminé sa magnifique planche, *le Triomphe de César* de Mantegna (en 9 feuilles), et le buste de *Vincent de Gonzague* (en 2 feuilles), qui furent terminés en 1599 à Mantoue, Andreani se trouvait à Florence en 1610, où déjà il avait habité de 1584 à 1585. Il y grave l'*Enlèvement de la Sabine* de J. de Bologne et des dessins d'après Raffaelo de Reggio et Ligozzi. Andreani met sa marque sur la reproduction des graffiti du dôme de Sienne, de Beccafumi, Meccarino, en 1586-1588.



Les reproductions en camaïeu, d'après cet artiste comportent la planche de trait à l'eau-forte; ainsi l'*Adoration des mages; le Temps; un Prophète* avec monogramme F. P.; un *S. Simon; un S. Thomas.* Andreani édite aussi l'*Ève* et l'*Allégorie de la mort*, d'après Fortunio; le *Sacrifice d'Abraham,* en 10 feuilles, 1590; le *Moïse et le veau d'or,* en 12 feuilles, 1591; le *Christ portant la Croix; deux Madones; Ste Madeleine; S. François d'Assise,* d'après Casolano, 1591; le *Héros chrétien,* d'après Batt. Franco, 1590. Il existe d'Andreani plus de 40 planches : 57 environ en comprenant celles démarquées dues à Ugo da Carpi, à Gius.-Porta, à Antonio de Tarente, à Nicolo Vicentino, à Aless. Ghandini. *Pharaon submergé,* 1589, mesurant 1m,15, ainsi que le *Déluge* d'après le Titien, portent la marque d'Andreani; quelques planches, comme le *Christ* d'après Catalano, 1594 (monogramme d'Andreani), offrent des proportions de tableaux. Une autre estampe, la *Vierge et l'enfant,* 1593, dont des épreuves sont conservées au Cabinet de Bruxelles et à Milan, est à signaler pour sa dimension excessive; elle imite la fresque à la perfection.

Gasparo Ruina, d'après Michel-Ange, exécute les dessins de la *Création d'Adam et Ève*, et Aless. Ghandini, d'après Parmigianino, donne un *Christ chez Simon* et une *Madone.* Giovanni Gallo, un Français, grave en camaïeu, d'après Pino da Siena, une *Sainte Famille; Jésus descendu de la Croix; Persée;* un *Fleuve couché*, d'après P. Farinati; un *S. Sébastien.* Il travailla aussi à une suite sur l'*Histoire d'Énée* décorée de bordures ovales et d'arabesques.

Guiseppe Maria Moretti (1654-1746) traduit les portraits des peintres de Ferrare ainsi que la planche de la « Felsina pittrice » de Malvasia. Un autre graveur, Andrea Shiavone (Andrea Sclabonus, dictus Medula), 1552-1582, travaille en chiaroscuro d'après Parmigianino et produit une suite de 13 pièces : *Apôtres et la Vierge.*

Parmi les artistes qui taillent de grandes planches en clair-obscur ou camaïeu, Bartolomeo Coriolano (probablement fils de Christophoro Corialano) grave de 1620 à 1650. On lui doit les planches *Jupiter foudroyant les Géants,* en 4 feuilles, d'après Guido Reni; *Hérodias, deux Madones; S. Jérôme; les Sibylles.* Il signait Barthol. Coriolanus Eques. Un autre Coriolano, son frère, Giov. Battista né à Bologne vers 1506, fut l'un des derniers graveurs italiens de clair-obscur procédé qu'on oubliait de plus en plus devant les innombrables planches sur cuivre et de grand format. Cette défaveur n'empêche pas un amateur fortuné de Venise, le Comte Antonio Maria Zanetti, (1680-1767), de consacrer ses loisirs à la reproduction de dessins de Parmigianino et de Raphaël; plusieurs planches sont dédiées à Jabach, Crozat, Mariette. Son recueil comporte 71 pièces sous le titre : « Raccolta di varie stampe a chiroscuro, 1749 ». Les planches portent les dates 1722 à 1741. D'autres estampes de Zanetti existent en dehors de son recueil; le nombre total de ses planches s'élèverait à 101 environ.

Le camaïeu eut, en Italie, un dernier représentant avec l'Anglais John-Bapt. Jackson (1701-1754), qui, après avoir travaillé à Londres puis à Paris où il prit les leçons de Papillon, s'établit à Venise de 1738 à 1743. Il comprit ses gravures d'une autre manière que les Italiens, apporta des aspects nouveaux en accentuant les valeurs et les plans, car il ne reproduisit pas de dessins mais interpréta des tableaux.



Les blancs offrent même des gaufrures dans le papier afin de faire vibrer les lumières, et une planche de tailles gravées vient parfois même aider au modelé des formes. Jackson, en somme très graveur, allia les ressources du camaïeu à celles du clair-obscur et produisit des travaux curieux de techniques combinées, mais sans égaler ses devanciers, particulièrement remarquables par leur simplicité de style et de facture. Titien, Tintoret, P. Veronese, Bassano, Rembrandt sont les peintres dont il interprète les œuvres, au nombre de 18, datées de 1739-1742. On doit encore à Jackson cinq planches : *Paysages héroïques,* d'après M. Ricci, et quelques autres secondaires.

La gravure sur bois, en Italie comme ailleurs, au point de vue de l'art se mourait, elle n'était plus guère utilisée que pour les travaux industriels, surtout pour l'imagerie populaire qui, dans chaque pays, avait des racines profondes. En rappelant les bois du xve siècle, les Crucifixions et les Madones, les images satiriques du *Renard,* du *Singe,* etc., il convient de citer un graveur de talent, G. M. Mitelli (1634-1718) qui ne confectionna que des images populaires. Il y eut aussi les gravures destinées à orner les éventails « ventale ». Des bois du xve au xviiie siècle sont conservés à Modène avec ceux de la maison Soliani qui, dès 1645 (elle existait encore en 1870), produisit de l'imagerie courante. On y rencontre depuis le « Vero ritratto della madona di S. Luca » et les épisodes de la vie du Christ jusqu'à l'image préservatrice des tremblements de terre, des modèles de broderies, de papiers peints et des motifs pour couvertures de boîtes.

Rome, Parme, Venise, Padoue, Vérone, Lucques, Bologne, Milan, furent autant de villes qui, au xviie et au xviiie siècles, contribuèrent à l'exécution d'images populaires, religieuses ou autres.

POLOGNE. — RUSSIE. — A la fin du xve siècle, la Pologne voit imprimer quelques livres illustrés. En 1499, chez Heller à Cracovie, le bois gravé est assez grossier de facture, dans la manière allemande primitive, mais d'art local comme frontispice de l'image du « Sacranus », qui représente le Pape entouré du clergé et qui ordonne le baptême des Ruthènes; le haut bonnet de ces néophytes est très caractéristique.

En 1522, Florian Ungler imprime, pour Heller, un « Sphericum opusculum » où figurent les armes gravées de Cracovie et des diagrammes placés dans le texte. La « Chronica Polonorum », en 1521, de Hieronymus Victor, de Cracovie, est décorée d'un frontispice finement gravé et de 39 bois de style florentin. A la même date et du même atelier, le « De Vetustatibus Polonorum » renferme quelques excellentes gravures dont l'*Effigie de la Bonne Reine* (Sforza), bois d'origine milanaise. Une œuvre d'Érasme : l'« Opus de conscribendis Epistolis... » imprimé en 1523 pour Markus Sharffenberg, est ornée de bordures décoratives gravées sur bois. Ces exemples de livres illustrés polonais demandent une suite. En attendant, arrêtons-nous un instant à la Russie dont l'imagerie populaire, très considérable, a été étudiée assez spécialement. L'ouvrage posthume de Rowinski présente des spécimens curieux.

Moscou fut le plus grand centre imagier russe où les marchands ambulants vendaient les « loubitchnya Kartiny » : ou images populaires. Le travail s'effectuait jusque



dans les villages; sorties de chez les artisans, ces planches, sans perspective, au dessin rudimentaire et naïf, à la taille archaïque, se montrent dans l'esprit traditionaliste. La maison J. A. Morosov, de Moscou, a ainsi fait fabriquer ses premières images. Le plus ancien bois gravé date de 1517-19, à Kiev; en 1564, à Moscou, le *Portrait de S. Luc* était imprimé dans des Évangiles. Ces icones, dans le style byzantin, sont de noble allure.

Au XVIIe siècle, le graveur Korén se fait remarquer par ses illustrations bibliques d'après les dessins de Grigorij, qui semblent inspirées de modèles arméno-hollandais de la même époque. La France, l'Allemagne et l'Autriche fournirent aussi des modèles.

Au début du XVIIIe siècle commence la publication d'images historiques sur la guerre contre les Lithuaniens et les Polonais et la Prise d'Otchakov. Au XIXe siècle, la campagne de 1812 et la guerre de Crimée favorisèrent encore ce genre d'images.

SUÈDE. — La Suède, par la place qu'elle occupait dans la ligue Hanséatique, se trouva en situation de mettre à profit la typographie naissante, et les livres suédois furent ornés d'images.

Les recherches faites jusqu'à présent sur les origines de la gravure sur bois en Suède, n'ont pas été très éclaircies malgré le charmant livre de M. Artur Sahlén : « Om Träsnitt och Träsnidare », Stockholm, 1914, que Mlle H. Sundström, artiste graveur comme M. Sahlén, obligeamment a bien voulu me traduire.

Pour M. Sahlén, la Suède s'est formée à l'école allemande, et les premiers placards qu'a connus la Scandinavie furent des « Images contre la Peste » et des « Images de coffres » à figurations religieuses protectrices. Le premier livre illustré : « Dialogos creaturarum moralizatus », est imprimé à Stockholm en 1483 par Johannes Snell, de Lubeck. Celui-ci était originaire d'Ostende et y avait imprimé le premier livre en langue suédoise. Les bois de ce livre sont copiés d'un même ouvrage édité aux Pays-Bas en 1480 et dus probablement à Snell. De 1487 date la première gravure exécutée en Suède; elle serait l'œuvre d'un moine, Gerardus, qui est dit Allemand, qualifié « bonus pictor », religieux, de l'ordre de Ste-Brigitte à Vadstena, ville où, en 1344, sainte Brigitte avait fondé son premier monastère. En 1491-92, ce moine exécutait, dit-on, les bois des « Revelationes S. Brigittae » imprimés à Lubeck en ces mêmes années. Nous savons qu'en cette ville, en 1475, était édité le « Rudimentum noviciorum » qui offre des reproductions d'œuvres colono-flamandes, et qu'à Lubeck, en 1494, paraissait aussi une « Bible » illustrée de très originales compositions offrant des réminiscences néerlando-flamandes. C'est donc des villes de la Hanse de la mer du Nord que proviennent particulièrement les premières planches typographiques de la Scandinavie. Le fait paraît d'autant mieux établi qu'un nommé Gotkan, imprimeur à Lubeck, après avoir visité deux fois la Suède, y introduisit des planches néerlando-colonaises telles que « l'Évêque écrivant », frontispice du livre suédois « Vita Brynolphi », 1493 ou 1494; cette planche avait été utilisée auparavant à Lubeck, en 1484, pour une « vie de S. Jérome » (Sahlén, p. 30). De même provenance est le « Jugement dernier » (Sahlén, p. 31) imprimé en 1495 dans le premier livre en langue suédoise « Aff Dyäwfliens fråstilse » (Les tentations du Diable).

Bien que l'écu de Suède de l'imprimerie royale avec la date de 1526 paraisse

avoir été gravé dans le pays, les bois de la première Bible en suédois « Gustaf Wasas Bibel », et d'autres bibles, sont d'origine néerlando-colonaise.

A Upsal, en 1525, Georg Rickhoff, avec le « Vorfruwe Tydher » (les Vertus de la Vierge), apporte quelques gravures, probablement sur buis, primitives de facture et copies de modèles colonais dues à un Suédois ou à Rickhoff lui-même (Sahlén, p. 32-33). Ce Rickhoff aurait aussi gravé les petites planches du « Det nya Testamenteel pà Svenka » (Le Nouveau Testament, en suédois), dont les plus grandes gravures proviennent de quelque ville de la Hanse avec la marque de l'imprimeur donnée par M. Sahlén (p. 34).

L'archevêque suédois Olagus Magnus (1490-1557) aurait contribué à la publication de deux ouvrages italiens en Suède. Au retour de grands voyages, il aurait dessiné et même gravé (?) des figures d'animaux et des scènes qu'il aurait vues (?). Il est probable qu'il s'agit des gravures publiées après 1500 dans la « Carta Marina » et dans l' « Historia del gente et natura », ouvrages précédemment imprimés à Venise, où figurent, à côté de bois vénitiens (Sahlén, p. 39) des vignettes inspirées de modèles italiens et d'une technique très inférieure (Sahlén, p. 38). Plusieurs représentent des scènes imaginaires : *le rapt d'une femme nue par un diable à cheval* et *des enfants brûlés et jetés dans un puits par les Juifs.*

De 1523 à 1525, à Soderkoping, de petits ouvrages sont édités, avec gravures naïves, par l'imprimeur Alarus Ulrici (né en 1480), l'auteur probable d'un bois (évêque debout encadré d'ornements mobiles) gravé en blanc sur fond noir (manière des gaufrures de cuir) et imprimé par lui comme frontispice de l' « Historia S. Nicolai » (Salhén, p. 35).

Quelques années après la fin de la domination économique de Lubeck, à la date de 1541, la Suède possède la meilleure gravure sur bois : les armes de la Suède accostées d'un homme et d'une femme sauvages couronnés de feuillages. Le travail, d'un graveur consommé, est conçu dans le style allemand d'après Dürer (Salhén; frontispice).

De 1610 à 1627, un graveur du nom de Valentin Staffansson Trautman travaillait en Suède, et l'imprimerie du comte Par Brahe, à Wisingö, fondée en 1666, possédait le graveur Johan Kankel, écrivain et fondeur, c'est-à-dire imprimeur. Ce Kankel, au commencement du XVIIe siècle, imprimait, à Wisingö, l'écu de Suède (Sahlén, p. 40), — un des quartiers des armes actuelles de la Suède — composé de trois couronnes royales, l'ensemble est encadré par le collier de l'Ordre Séraphique.

A Upsal, vers 1660, un graveur suisse, Philipp J. Thelott, collabore à l'œuvre célèbre « Atlantica sive manheim » de Olaf Rudbeck dont une édition de 1667-1679 dispose peu en faveur du graveur (Sahlén, p. 41). Il est possible que par le canal de Thelott soient parvenues en Suède une série de jolies vignettes, pour une « Bible » de 1646, dans le style germano-suisse et italianisant comme celui d'Holbein, et signées du monogramme M. I. enlacés (Sahlén, p. 42). Thelott fit souche de graveurs en Suède avec son fils Olaf (1670-1723), Anna et Johanna Thelott, Jacob Thelott (1690-1750). Ce dernier fut professeur de dessin à l'Université d'Upsal.

Un autre bois, daté de 1737 (Sahlén, p. 44), indique, par la franchise de coupe,



l'emploi du buis au lieu de poirier; il ne semble pas suédois par le sujet à cause de l'arbre allégorique aux innombrables inscriptions latines. Toutefois, Thelott le père a pu le graver. Nous voyons bien son fils Olaf signer une vignette (Sahlén, p. 48) d'une technique excellente (buis gravé) comme le fit plus tard à Berlin Gorg Unger, à l'instar de Papillon. Bientôt quelques graveurs suédois se succèdent : Peder Lorenz Hoffbro (1710-1759) (Sahlén, p. 45); Magnus Orelius (né en 1717); Johan Gust. Hollman.

Les graveurs (sur poirier) pour « feuilles de coffres » continuent leurs fabrications (ces images durèrent jusqu'en 1860, sur buis); les principaux furent Hassebroth (1753-1803) possesseur d'une imprimerie à Norrköping; Lars Guellbrandsson (1798-1867) à Varbey; Gerard à Yönkoping; A. F. Gylling. D'autres graveurs vinrent ensuite, et comme le dernier nommé, pratiquèrent la gravure sur bois *de bout* au burin que nous étudierons au XIXe siècle.

Parmi les « kistbref », les « julark », les « julbref » les julpapper » (images de Noël) de l'imprimerie Lundström, on peut noter une planche, *Adam et Ève* (Sahlén, p. 51) qui, malgré ses défectuosités techniques, semble être une gravure originale. L'importante production de l'imagerie populaire ne contribua pas à relever le niveau artistique de ces images, bien que dans leur naïve simplicité elles sont intéressantes toujours.

L'imprimerie académique de Lund, fin XVIIIe siècle, publie aussi des « kistbref », et à Nyköping, Carl Hassebroth, imprime des images à sa marque, C. H., mais la palme n'en resta pas moins à l'établissement Lundström de Jönkoping, dont les « kistbref » jouirent en Suède d'une grande faveur.

FRANCE. — La France qui, au XIVe siècle et au XVe siècle, vit fleurir tant d'œuvres si parfaites dans leur consciencieuse simplicité, conserva plus tard que d'autres pays, au commencement du XVIe siècle, ainsi que nous l'avons vu, son ancienne manière gothique. Mais depuis la campagne d'Italie de 1494-95, le goût italien eut un regain de faveur qui n'alla qu'en s'accentuant, si bien qu'en 1507, un livre d'Heures français dû à Gilles Hardouyn porte au colophon :... *histoires à la mode d'Ytalie* (images à la mode d'Italie).

Nous sommes au moment où, vers 1515-20, Dürer était dans toute son activité, où les Lucas de Leyde et les Corneliszen florissaient au pays néerlandais, et où le livre vénitien commençait à perdre ses meilleures qualités. C'est aussi la période où Ugo da Carpi créait le clair-obscur, où François Ier succède au trône, où Vinci arrive en France, 1516, et Holbein en Italie.

L'artiste français qui marque la transition, fut Geoffroy Tory (1450-1533), le maître qui donna au livre illustré une impulsion nouvelle.

Geoffroy Tory, né à Bourges, homme d'esprit distingué, traducteur de plusieurs textes latins, se trouvait à Rome en 1503. A son retour en France, il fut nommé professeur au collège du Plessis, puis au collège de Bourgogne et publia divers écrits, imprimés de 1509 à 1523. Après un nouveau voyage à Rome en 1516, il est reçu libraire à Paris en 1518, imprimeur en 1529. Il s'adonna à l'illustration des livres jusqu'à sa mort qui ne peut être postérieure à 1533.



Son premier livre illustré date de 1525 : *Horæ in Laudem beatiss. Mariæ*... dont il fournit les planches à Simon de Colines, qui imprima les « Heures » en caractères romains, sauf le privilège, en caractères gothiques. Les ornements et les images d'un style élégant et limpide, gravés au trait, semblent être sur cuivre. Le nom de « Geoffroy Tory » est inscrit dans les encadrements où le signe ‡ existe dans le bas. La marque au « pot cassé » de Tory avec sa devise « non plus », est imprimée sur une page. En 1527, de Colines apporte une nouvelle édition de ces Heures, augmentée de quelques planches, et un privilège de dix années étend les droits de Tory « pour aucunes histoires et vignettes à lantique par luy ci devant faict imprimer ». Son futur livre le « Champ fleury » y est mentionné sous le titre : « Art et Science de la deue et vraye proportion des lettres. » En la même année, Simon Sylvin imprime pour Tory des « Heures », en gothique, dont les encadrements sont ornés d'oiseaux et de fleurs, comme les premiers livres d'Heures de Jean du Pré. Aucune planche ne porte la ‡.

Pendant que Tory éditait ses « Heures », il préparait, chez Gilles de Gourmont imprimeur, son « Champ fleury » au privilège de 1526, achevé en 1529, et où Tory est qualifié ainsi : « Maistre Gefroy Tory de Bourges, libraire demeurant à Paris. » L'œuvre est du meilleur goût et précise une époque après les belles productions du XVᵉ siècle. Tory y met à profit ses études de l'antiquité classique et établit une proportion mathématique des lettres d'après les idées de Sigismond Fanti de Venise, 1514. Il dispose librement le texte et les planches, et présente le livre « à la moderne », selon l'expression courante. Il y parle aussi de « certaines histoires et vignettes qu'il a *faict et faict* faire, ainsi que des figures de l'I et du K dues à son ami Jean Perréal. Un bois, en haut de page, à la marque ‡, est à signaler, celui où figure l'*Hercule gaulois*, daté de 1526, et dont, dit-il, « il a faict un deseing d'après un bas-relief, en Italie » ; ce sujet est utilisé dans la planche : *Bacchus, Cérès, Vénus captifs*, qui, avec le *triomphe d'Apollon et les Muses*, sont des allégories de la Force et de l'Esprit Français nouveau, victorieux de la Matière. Ce symbolisme à la mode, provoqué par les Humanistes, se retrouve chez Holbein. Tory a dû connaître les œuvres de ce maître, la plus ancienne sur bois date de 1516. Comme les Italiens, Tory comprit, mieux qu'Holbein, la relation du texte avec l'ornementation du livre, et laissa au caractère typographique toute sa valeur. Aussi forma-t-il école, et, après Josse Bade préconisa les caractères romains et leurs proportions harmonieusement savantes. Son élève fut Garamond, à la typographie fameuse. Comme les Italiens, surtout, des dernières années du XVᵉ siècle, Tory orne les pages d'un livre, légèrement et richement, de dessins aux traits déliés, sans effet apparent. Il puisa d'abord ses inspirations aux beaux types de pages décorées telles que celles des « Grammaticales Regulae » de 1488 ; du titre du « Supplementum chronicarum » de 1492 ; des « officia B. M. V. » de 1494, de Hieronymus de Sanctis, enfin surtout de « l'Ipnerotomachia » de 1499 : œuvres parfaites de sobriété, d'ordre et d'élégance.

Le premier livre imprimé par Tory porte la date du 8 février 1529 : « Horæ in Laudem B. M. V. secundum usum Romanum », orné de 14 compositions dont plusieurs occupent deux pages reliées par des encadrements. Les gravures sont au trait, et le nom de « Gefroy Tory » figure dans les encadrements exempts de la ‡. A la fin



du livre on lit : « Parrhisus, apud Gotefredum Torinum Biturgicum, VIII die feb., anno cal. M. D. XXIX, ac insigne vasi effracti. » Le volume est in-16, les gravures mesurent $0^m,06 \times 0^m,03$ et les encadrements $0^m,085 \times 0^m,045$. Malgré l'exiguïté de son format, ce livre est l'un des plus intéressants de Tory et de son époque.

A la date de 1531, Tory imprime une de ses plus belles créations, les « Horæ in laudem B. V. M. » ; il y utilise les encadrements des éditions de 1525 et 1529 et ajoute quelques planches nouvelles. Le nom de « Geofroy Tory » a été enlevé des cartouches étant devenu inutile puisqu'il est dit en suscription finale : ex officina *Gotofredi Torini Biturgentis*. La gravure, particulièrement celle des cadres, semble être sur métal.

A partir de 1533, il n'existe aucun livre imprimé par Geoffroy Tory, cependant le « Diodore de Sicile » édité en 1535, dont le frontispice, *François Ier écoutant Macault le traducteur,* ferait honneur au talent de Tory. La tête de François Ier y est inspirée d'une effigie du roi gravée sur bois dans un médaillon probablement dû à un admirable graveur joaillier. Des « Heures de la Vierge » sortent en 1542 de chez son successeur Olivier Mallard qui épousa sa veuve le jour de Noël 1533. Celui-ci utilise le matériel ancien et ajoute une planche inédite, le *Triomphe de la Vierge,* allégoriquement compris, peut-être œuvre de Tory. Simon de Colines, aussi, imprime en 1543 des Heures analogues avec cadres datés de 1536 dans le style de Tory. Les sujets de page qui portent la ☨ offrent le style qui se rapproche des bois lorrains, particulièrement visible dans la facture que l'on retrouve en partie dans les 22 gravures du « Praxis criminis persequendi » imprimé en 1541 par le même Simon de Colines. Cet ouvrage a une haute valeur comme gravure ; une planche de la série porte la ☨.

Si aucune gravure ne peut être attribuée à Tory ou à son atelier après 1533, il est possible que plusieurs de ses dessins aient vu le jour dans la suite. Le bagage authentique que nous connaissons de Tory, suffit du reste amplement à sa gloire. La ☨ que l'on a prétendu se rapporter à Tory personnellement, existait avant 1521 ; elle figure sur des bois encore imprimés au XVIIe siècle. En 1552, un frontispice, formé de quatre compartiments à sujets de batailles réunis par l'écu de France, porte une ☨ (« Rozier historial de France ») ; imprimé par François Regnault, il n'a rien à voir avec Tory.

Une des meilleures preuves que la marque ☨ ne se rapporte pas à Tory est précisée par les signatures des planches des Heures de la Vierge de 1525. Nous y voyons les devises de Tory « Sic, est » et « non plus », puis le nom de « Gefroy Tory » placé dans les cartouches des encadrements décoratifs gravés au trait. De grandes compositions *sur bois* portent aussi les devises placées sur les frontons et au bas sont marquées de la ☨, indication supplémentaire qui ne peut se rapporter à Tory. Ce signe, si généralement usité ailleurs, correspond peut-être à un atelier lorrain qui a pu avoir son siège à Paris, et auquel Tory aurait confié la traduction de ses dessins. N'a-t-on pas lu, du reste, que Tory « a faict faire des vignettes et histoires » ?

Le caractère lorrain de bois signés ☨ est surtout remarquable dans une planche originale existante (coll. Rahir), (fig. 101) qui représente l'*adoration des Mages* et dont la technique, comme « bois travaillé », est supérieure. Le même esprit se remarque encore sur quelques planches à la ☨ réimprimées en 1858 avec d'autres bois du fonds de l'imprimerie Troyenne.



La grande planche ($0^m,35 \times 0^m,27$) de l' « Ancienne et Nouvelle Alliance » conçue selon le style élégant de l'école de Fontainebleau ou de Jean Cousin, offre la même ‡.

Les marques de Simon de Colines, de Marnef, de Guillaume Allard, de Mathieu David, de Jean de Roigny, de Philippe Le Noir, de Barthélemy Honorat, etc., sont plus ou moins désignées comme dues au crayon de Tory parce qu'elles portent la ‡ cela est une mauvaise raison.

Parmi les nombreuses planches à la ‡, signalons deux grandes gravures, du missel de Paris, 1539, datées de 1538 : *le Père éternel* et *Une Crucifixion,* dont l'iconographie est celle des deux mêmes sujets de 1481 dus à Jean du Pré, et assaisonnés selon une mode nouvelle, (Cab. des Est. de Paris). Une petite image de *S. Dominique* figure avec une ‡, à la première page d'un livre d'Heures de 1542 de Simon de Colines (chez la veuve Kerver), dont les ornements portent la date de 1536. « Les Singularitez de la France antarctique autrement nommée Amérique », ouvrage important imprimé par Benoît Prévost en 1558, comporte d'excellents bois à la ‡; en 1555, la marque ‡ reparaît, avec un portrait de Pierre Belon, dans l' « Histoire de la Nature », due à ce personnage.

Un autre artiste, est mêlé faussement à Tory, toujours à cause de cette ‡, Mercure Jollat. Sa marque se compose d'un disque renfermant un I surmonté de deux petites ailettes, simulacre de la tête de Mercure, suivi du mot *ollat* = Mercure Iollat. Cet artiste collabore aux 32 planches de l'ouvrage « Dissection du corps humain » de Charles Estienne, imprimé tardivement chez Simon de Colines en 1546, par suite de la mise en suspens de la publication; le retard fut occasionné par la parution de l' « Anatomie de Vésale », véritable œuvre d'art. Les figures de livre de Charles Estienne, d'un dessin suffisamment précis, sont gravées finement. Les sujets sont dus au chirurgien La Rivière dont le nom figure sur la première page et les dessins sur bois sont l'œuvre de Mercure Jollat; les dates de 1530 à 1533 suivent la signature du dessinateur. Quant à la ‡ indiquée, elle est la marque de l'atelier de gravure. Donc Jollat n'a pas été graveur mais dessinateur. Son monogramme se retrouve sur une planche du livre de Valterio « De re militari », imprimée en 1532 par Wechel.

La ‡ se voit encore sur quelques portraits tels que ceux de Visconti de Milan dans un livre de Paul Jove, 1549, de Mattheus Magnus, ainsi que sur les bois d'une édition de Conrad Bade et de Robert Estienne, 1548. On remarque encore la ‡ sur les gravures des « Fables d'Ésope » de Gilles Corrozet, 1542, sur une planche imprimée à Lyon par Jean de Tournes en 1557; et sur une image de N. D. de Lorette aux initiales L. R. Si nous récapitulons le nombre des bois à la croix de Lorraine, nous remarquons qu'ils se rapportent, pour la plupart, aux éditions typographiques de Simon de Colines qui était graveur de lettres tout au moins, ainsi qu'il est dit dans deux vers célèbres de l'imprimerie Henri I Estienne : *sculpsit Colinæus.* Très souvent, aux imprimeries importantes, comme celles de Venise, était annexé un atelier de gravure. Il dut en être de même chez Simon de Colines; son atelier fut peut-être lorrain. Il est à remarquer aussi que les gravures du Livre d'Heures de 1531, imprimées chez Simon de Colines avec la ‡, ne possèdent plus cette marque réimprimée chez Olivier Mallard en 1542. D'autre part, si Robert Estienne imprime



des bois à la ✝, tels ceux de la « Vie des ducs de Milan » de Paul Jove et des trois Traités d'antiquités » de Lazare de Baïf, 1536, il y a lieu de remarquer que Simon de Colines était associé du premier des Estienne (1520). Cette constatation indique suffisamment la source des planches. Il est possible encore que Simon de Colines ait produit des bois pour d'autres imprimeurs. On est mal renseigné sur le lieu de naissance du célèbre typographe; toutefois Colines est voisin de Colin, et ce dernier nom est porté fréquemment par des Lorrains.

Quant à Symon Collinet ou Colinet, il ne semble pas avoir rapport avec Simon de Colines. La marque, tout autre, sans ✝, et d'une facture encore gothique en 1539, se trouve dans l'édition des « Cronicques » de Ph. de Commine.

Terminons avec quelques planches portant comme marque G S, l'S placée dans le G surmonté de la ✝. Encore ici, ce monogramme, qui n'est pas déchiffré, a passé pour être celui de Tory à cause du G (Geffroy). Tout plaide au contraire en faveur d'un autre graveur. Cette marque G S à la ✝ existe sur les 12 compositions, gravées sur bois, des « Travaux d'Hercule », dont le style des dessins et la facture très libre des tailles semblent vénitiennes. Des tirages de ces bois ont été faits à diverses époques, même tardivement ainsi qu'en témoigne le nombre plus ou moins grand des trous de vers que les planches décèlent sur les épreuves d'un même sujet. Ces bois, au temps de leur fabrication, ont probablement fourni la série des dix épreuves du Cabinet de Berlin « Les travaux d'Hercule » dont le dernier feuillet porte l'inscription : « Opera di Giovanni Andrea Vavassore detto Guadagnino. » Les épreuves de Paris sont signées du monogramme G S à la ✝, mais bloqué comme un poinçon dans la planche, c'est-à-dire mis après coup. Ce même monogramme se retrouve sur des bois de style lorrain (au nombre de 16) des « Heures de N. D. » mises en vers par Gringoart, et imprimés chez Jean Petit en 1525-26. Les bois de cette série qui portent la marque G S à la ✝, gravée en même temps que le sujet, ne se rapportent pas plus aux œuvres de Tory que les bois des « Travaux d'Hercule »; ceux-ci ont pu échouer chez un éditeur qui y aurait apposé sa marque, ainsi que l'a fait si souvent Andreani en Italie.

Les élèves typographes, formés à l'école de Geoffroy Tory, durent travailler pour Simon de Colines, François Regnault, Jacques Kerver, Robert Estienne et bien d'autres imprimeurs dont les livres, chaque jour illustrés davantage, comportaient des illustrations au style élégant, qui est dit, sans raison véritable, style de Jean Cousin. Cette classification, arbitraire et trop générale, est due pour beaucoup à un passage de Papillon écrit sur Cousin : « Presque toutes les estampes des livres imprimés à Paris sous les règnes de Henri II, François II, Charles IX, Henri III, sont de ses dessins ou de sa gravure sur bois. » Cette affirmation, du reste, n'est que l'écho imparfait de ce qui fut transmis à Papillon par ses père et grand-père graveurs comme lui-même. La grande production des bois gravés anonymes en France, à l'époque de Cousin, semble avoir autorisé ces exagérations. Pour résoudre le problème, il faudrait un livre. En tout cas, la déclaration de Papillon (t. I, page 204) prouve tout au moins la longue notoriété du nom de Cousin. Mais ce nom est à dédoubler.

Il est avéré qu'il y eut deux Jehan Cousin au moins, le père et le fils. Cette dualité, établie en 1881 par M. Guiffrey, est précisée en 1901 par les recherches de



M. Maurice Roy. La date de décès des deux Cousin est certaine : 1560 pour le père, 1593 pour le fils. Ce fait acquis complique encore la question, car il faut maintenant discerner la part de chacun. Et, bien que nous ne nous occupions que des bois gravés dus aux deux Cousin, la tâche n'en paraît pas plus simplifiée. Sans faire ici des recherches historiques sur l'art français au XVIe siècle, il est permis de réduire un peu le champ et rechercher où purent être recrutés les modèles et leurs traducteurs sur bois.

Quand Geoffroy Tory mourut, le génie gothique n'avait pas complètement disparu, il vivait encore dans l'âme populaire et dans son miroir : l'image religieuse; mais tout évolue. A l'esprit de Tory inspiré aux quatrocentistes, succède la nouvelle influence des arts de la cour de Rome dont les échos atteignirent ceux qui avaient accueilli la réglementation de la science du dessin puisée aux mensurations des vestiges de l'antiquité. C'est à ce moment que vint Jean Cousin; il vulgarisa les théories usitées pendant qu'à Fontainebleau était expérimentée une aimable pratique mise au service d'une science sûre.

C'est d'une part, le génie français, du juste milieu, plutôt bourgeois, touché encore par cette bonhomie du XVe siècle d'où n'était pas exclu le caractère; d'autre part, c'est l'art officiel et factice de la cour et de la noblesse plus débilitant que salutaire.

Parmi les principaux artistes de l'École de Fontainebleau qui, par la manière, paraissent avoir influencé les dessinateurs pour gravures sur bois, Niccolo dell' Abbate est l'un de ceux dont les sujets religieux ou profanes ont été imités. Les parties de paysage de Niccolo offrent des horizons étendus, des villes détaillées, des arbres stylisés, comme nous les voyons sur de nombreux bois de l'époque. Lucas Penni, succédané de Raphaël, meuble les fonds de ses compositions de dômes, d'obélisques, de pyramides, de monuments circulaires, et traduit les herbes des ruines et les rameaux des arbres en des bouquets pleureurs; détails caractéristiques prodigués par Jean Cousin le père. Bernardino Pocetti, Florentin, offre les mêmes exemples. Les dessins de ces artistes conservés au Louvre, sont généralement établis sur papier légèrement teinté, à la plume et au lavis de bistre avec rehauts de blanc. Nous savons aussi que Primatice donnait des modèles à Limoges; que Lucas Penni envoyait d'Angleterre des dessins pour les graveurs; que Germain Pilon collaborait aux décorations officielles et que les émailleurs et les artisans s'inspiraient des motifs dus à Rosso, à Penni, à Jules Romain, à Raphaël. Quant aux artistes français employés à Fontainebleau, bien que les dessins qu'ils ont pu laisser ne puissent donner une indication sérieuse — car les cartons n'étaient pas leur œuvre — il est à croire qu'ils collaborèrent aux compositions des grands bois dont il existe de nombreux spécimens, qui tout en trahissant la manière facile de Fontainebleau, comportent des détails accessoires d'origine française. Le dessin en est italianisant ainsi que la composition ; les incorrections sont fréquentes, on y sent fort bien l'élève.

Un autre esprit présida à l'illustration de Bibles avec Nouveau Testament, de livres de piété, d'images éducatrices et religieuses, sujets qui paraissent bien moins avoir occupé les artistes grisés de mythologie. Et c'est ici que l'école dite de Jean Cousin interviendrait; elle puise ses modèles à des artistes comme Étienne De Laulne (1518-1583), école de dessin plus que de peinture, et en cela plus près du bois gravé. Les dessins originaux de De Laulne (au Louvre) sont d'un art appliqué, mais sûr, et sembleraient être des modèles de gravures s'ils n'étaient des projets de plafonds. Bernard Salomon se rapproche de très près de De Laulne avec ses figures allongées et sa manière de composer ses images bibliques. Sous ces diverses influences l'art de l'illustration du livre finit par se résumer en un style, que l'on a, à tort, qualifié de style de Jean Cousin, où s'associent également, surtout dans la seconde partie du XVIe siècle, quelques retours flamands et allemands. D'autre part, il se pourrait que les collaborateurs français des Plantin — tourangeaux installés à Anvers — aient quelques rapports avec certains illustrateurs français de la même époque, à Paris.

A tous les collaborateurs possibles des livres et estampes du XVIe siècle, il convient de joindre les spécialistes, ceux qui furent les interprètes souvent obscurs, parfois même les créateurs de gravures que nous admirons et dont la vie était employée aux besoins du livre et de l'image.

Par exemple, il y eut les « historieurs », ceux qui dessinaient les « histoires », les images, tels que Jean Pichore, « historieur », 1520; François Le Barbier, historieur, 1550;



Quentin du Hanot, « maistre enlumineur et historieur », 1551 ; puis les « tailleurs d'histoires » : Mathieu du Bois, 1571, Mahiret du Bois, 1592, qualifié « maistre » avec Simon de Melais, 1598. Jean Le Clerc, père et fils, 1592-1618, ainsi que Jean et François de Gourmont eurent le même titre. (En 1680-1710, le nom de tailleur n'est conservé que pour les « tailleurs de la monnaie » : Dict. de Richelet.) Tous ces artisans n'ont pas tous travaillé de la même manière, car l'art de la gravure sur bois subit, au cours du XVIe siècle, des fluctuations diverses. Sous François Ier et Henri II le bois gravé offre des exemples parfaits d'élégance et de technique simple, aux traits souples et solides. Au milieu du siècle, la facture chaude et colorée est en faveur, la traduction est libre et pittoresque jusque sous Charles IX, tandis qu'ensuite les gravures sont surchargées de teintes et de modelés alourdissants. Sous Henri IV, la technique est très professionnelle, trop imitatrice des procédés de la taille-douce.

Dans l'esprit de la taille modelant les formes, existe un grand bois, gravé en France d'après le Primatice avec beaucoup de liberté : *Ulysse chez les Cyclopes*, motif de l'une des décorations de Fontainebleau. La gravure, anonyme, ne sent pas la fabrique, est d'un excellent dessin et peut avoir eu comme modèle une des planches de la suite des eaux-fortes dues à Théodore van Thulden d'après le Primatice en 1633-1640; toutefois, après cette date, peu de bois sont encore gravés en France, surtout de cette manière (épreuve à Dresde).

Jehan Cousin le père (1490-1560) naquit à Soucy, près de Sens, se maria plusieurs fois et eut huit enfants. En 1542, il était « bourgeois de Paris ». Nous supposons qu'il vint dans la capitale entre 1538 et 1540, en même temps que les sculpteurs Troyens, Dominique Florentin, François Gentil et Jacques Julliot qui furent employés à Fontainebleau. Dans les archives de l'Yonne, Cousin est désigné en 1526 « géomètre expert arpenteur », et aussi en 1545. D'autre part, à Paris, dans les livres et dans les actes, et même après sa mort, il est dit « maistre Jehan Cousin, painctre à Paris ». A diverses reprises, l'artiste travaille à la cathédrale de Sens, de 1529 à 1532. Rien avant 1526 n'est signalé de sa vie artistique, et tout fait supposer que ses premiers maîtres furent des verriers de Sens. Le style de ses plis est un peu sévère par rapport aux exemples de l'école de Fontainebleau; ses paysages ont de l'étendue et ses arbres, décorativement conçus, ont leurs rameaux pendentifs. Mais rien dans ces éléments n'est original : Cousin applique et transpose. Tout en conservant une certaine inexpérience et un certain goût de terroir, il élargit son esprit aux sources antiques que les Italiens épanchaient alors en France, où un résumé de Vitruve, de 1539, fut traduit de l'espagnol en français. Les travaux de Serlio, architecte de François Ier vers 1537, durent fortement impressionner J. Cousin, avec les « Cinq Ordres » et les « vues de la Rome antique et moderne », sans oublier les « Traités d'antiquités » de Lazare de Baïf, 1536. Là, comme dans les exemples dus aux peintres italiens, Jean Cousin a pu puiser divers éléments pour ses compositions : ruines, arcs, rotondes, pyramides. Il n'est pas douteux aussi que le « Traité de Perspective » de Serlio, 1545, n'ait incité J. Cousin à publier un ouvrage analogue. Lui, « géométricien expert » paraît donc avoir consacré la plus grande partie de sa vie à la théorie, à la doctrine. Il contribua



ainsi à l'enseignement du dessin, lui donna une forme française; c'est pourquoi Jean Cousin a été sacré chef d'école sans qu'il soit possible de présenter à son actif un œuvre important qui imposât un style. Les vastes bâtiments qu'il possédait à Paris rue des Marais-St-Germain (rue Visconti), feraient supposer qu'il y avait installé des ateliers d'enseignement. L'influence du « maistre » a donc été assez grande puisque son nom fut synonyme d'École. La réunion, dans la même mesure, des illustrations des livres et de recueils du deuxième et troisième quarts du XVIᵉ siècle, a donné naissance à une tradition où Papillon puisa ses racontars. Il est bien probable aussi que les leçons orales et écrites de Jean Cousin le père portèrent plus de fruits que les exemples de sa peinture, bien insignifiante pour nous maintenant, toutefois peut-être très estimée en son temps. Il n'est pas douteux, vu le nombre d'éditions publiées, que ses ouvrages furent dans toutes les mains de ceux qui se vouaient à « l'art de la pourtraiture » c'est-à-dire du dessin. Il va de soi que les leçons écrites de J. Cousin bercèrent de leurs notions élémentaires la première jeunesse des Simon Vouet et des Nicolas Poussin.

Jean Cousin le père ne fut pas homme du monde, n'approcha pas de la Cour et n'osa rien en solliciter, ainsi qu'il le fait entendre dans la préface de sa « Perspective », son testament.

Cet ouvrage, connu sous le titre : « Livre de perspective de Jehan Cousin Sennonais Maistre peintre à Paris, 1560, » porte à l'avertissement que « ... les figures pour l'intelligence d'iceluy nécessaires pourtraittes de sa main (Jean Cousin) sur planches de bois, j'ay Jean le Royer taillé la plus grande partie des dittes figures et quelques-unes qui au paravant étaient commencées par maistre Aubin Olivier mon beau-frère, les ay parachevées et mises en perfection selon l'intention dudit autheur ». Dans le frontispice de ce livre, Cousin résoud les problèmes du raccourci et, dans une double page, une application des règles perspectives se présente, dessinée au trait avec beaucoup d'art. Le texte est orné de figures géométriques et de lettres capitales historiées de nus, inspirés de Michel-Ange pour le P et du Corrège pour l'E. La grande marque de Royer est aussi à mentionner.

Dans la préface de ce livre, Jean Cousin annonce « un second œuvre auquel seront représentées les figures de touts corps, mesures de personnages, arbres et paysages... », ouvrage qui fut réalisé en partie et auquel le fils dut mettre la main : « Le livre de pourtraiture » ou canon des proportions du corps humain et son étude myologique. Plus l'examen des œuvres attribuées à Cousin se poursuit, moins grande est la somme de bois gravés qui semblent lui revenir, si nous prenons comme critérium les quelques eaux-fortes qu'il a produites : l'*Ensevelissement du Christ,* les *Pèlerins d'Emmaüs,* 1550, particulièrement, et quelques autres pièces rares. Le caractère de ces estampes se retrouve dans quelques grands bois comme *l'Ancienne et la Nouvelle Alliance* et la *construction du temple de Salomon,* planche imprimée dans le « Recueil de Steinmayer ». Au Cabinet des Estampes de Paris, un recueil in-folio contient 6 planches d'une Bible et 12 compositions, d'un livre d'Heures, encastrées dans des cadres typographiques de G. Tory; elles sont classées au nom de J. Cousin. Le style serait plus conforme à celui du père.

Nous doutons beaucoup que Jean Cousin le père ait collaboré aux dessins de petits bois, bien que les lettres ornées de la « Perspective » soient peut-être de sa main.



Toutefois on pourrait considérer, mais sans aucune garantie, quelques bois gravés comme ayant été exécutés sur ses dessins ou tout au moins sous son influence. Au nombre de ceux-ci, on peut mentionner des marques d'imprimeurs : celles de Richard Breton, de Charles Perrier, de Gilles Gourbin, de Richeboys, de du Puys. Un cadre ornemental pour un ouvrage de Ballard; les « Figures de l'Apocalypse » de 1547; les illustrations des « Horæ B. N. M. de 1549; les « Heures de N. D. », de Duchemin; le cadre utilisé en 1566 pour les « Croniques et Annales de France » sont autant d'exemples qui entreraient dans les formules de Cousin père, et que l'on retrouve dans le « Livre des coutumes de Sens », 1551.

En principe, la manière de dessiner à l'eau-forte ou sur bois dont usa Jean Cousin père, n'est pas habile, bien que précise. Son trait est chaud, son modelé coloré. Parmi les bois attribués à Jean Cousin il en est de très diverses factures de coupe, et sans accepter ces attributions il faut admettre qu'un dessin gravé par un « tailleur » peut changer d'aspect sous l'outil d'un autre artisan.

Jean Cousin le jeune (1522-1594) fit ses études à Paris, comme le prouve l'acte portant sur une rente de « 8 livres 14 sous 6 deniers faictes par Jehan Cousin maistre peintre bourgeois de Paris », au profit de « Jehan Cousin son fils escollier estudiant de l'Université de Paris, 20 nov. 1542 ».

Un même style unit les deux Cousin bien que le genre du fils ait été plus au goût du jour, d'un dessin amolli et sans vrai caractère. Divers sujets religieux, reproduits en taille-douce vers 1581 et 1585, lui sont attribués. (Il est à présumer que le Jehan Cousin qui figure sur les comptes de Fontainebleau (1530-1550) à raison de 14 livres par mois, n'est pas le fils du maître, mais le sculpteur né à Pithiviers, et employé au château royal comme « ymagier ».)

En 1563, Jean Cousin le jeune est mandé à Sens avec Nicolas Couste peintre, son parent, pour s'occuper des décorations à exécuter en vue du passage de Charles IX. Il existe de ces sortes de projets réalisés en gravure sur bois, comme ceux qui concernent Catherine de Médicis et Henri II à Lyon en 1548, à Rouen en 1550-51; d'autres projets ont été exécutés par des dessinateurs et des graveurs locaux.

Près de vingt ans plus tard, en 1582, à Sens, paraît un opuscule sur le « prodigieux enfant pétrifié de la ville de Sens » où une planche représente *l'accouchement* où était présent Étienne Bouvyer apothicaire et beau-frère de Jean Cousin le jeune. La gravure est signée I. C., comme celle en taille-douce de la *Sainte Famille,* œuvre de jeunesse et fort médiocre du fils à la date 1544. Il est à penser que Cousin fils habitait souvent la maison paternelle de campagne, car en 1583, « le bonhomme Cousin qui est à Soucy, est prié, ainsi que le demande le conseil communal, de venir nous donner son avis sur les projets de décoration qui nous sont présentés pour fêter l'entrée à Sens des hauts et puissants Seigneurs les ducs de Guise et d'Aumale ». Bientôt au privilège de 1583, J. de Marnef publie en 1584 le « Livre de Lingerie » composé par l'Italien de la Sera « nouvellement augmentée de plusieurs excellents patrons tant de point coupé, raiseau que passements de l'invention de M. Cousin peintre à Paris ».

Un ouvrage, connu par l'édition de 1595, et dont il aurait existé des éditions de 1571 et 1589, est le « Livre de pourtraiture par Maistre Jehan Cousin peintre



géométricien ». Ce livre est dû, pour sa plus grande part, au père, ainsi que celui-ci l'annonçait dans la préface de sa « Perspective de 1560; toutefois, il paraît sans « les arbres et les paysages », et comprend seulement 38 planches de figures et un frontispice décoratif, gravé assez tardivement, ainsi que l'indique la facture du bois à tailles serrées et classiques. J. Cousin fils, encore vivant en 1593, année du privilège de l'ouvrage, était mort en 1595, date de l'achevé d'imprimer. Le livre passe pour être dû au fils comme au père, puisqu'il y est dit que l'éditeur Jean Le Clerc « a mis en lumière (c'est-à-dire publié) les œuvres de feu monsieur Cousin, homme reconnu très capable par ceux qui honorent ce bel art » (celui de la pourtraiture); le père y est traité de « maistre » et le fils appelé « monsieur ». En 1685, le graveur François Jullain donne une édition revue par lui-même.

Parmi tant de productions sur bois, signalées et attribuées à J. Cousin, nous ne pouvons considérer comme authentiques que celles désignées expressément. Nous manquons encore des éléments d'appréciation qui permettraient d'étendre les attributions; cela demanderait un livre spécial. Nous pouvons dire toutefois que ce n'est pas parmi les meilleures productions de l'époque que nous retrouverons la main de Cousin fils dont les travaux se passent un peu en famille et sentent la petite province.

Deux des plus beaux ouvrages ornés de bois gravés et exécutés durant la première moitié du XVIe siècle, méritent une place à part. L'un a été attribué à Jean Cousin, même à Tory : « l'entrée de Henri II à Paris », 1549; l'autre, plus important, attribué encore à J. Cousin ou à Jean Goujon : « le Songe de Polyphile », 1546.

L'ouvrage de Henri II, dont le titre commence ainsi « ... c'est l'ordre qui a este tenu à la nouvelle et joyeuse entrée »... et suivi de « l'ordre de l'Entrée de la reine », est désigné être fait « chez Jean Dallier, libraire, demeurant sur le pont Sainct-Michel à l'enseigne de la Rose Blanche, avec privilège du Roy, 1549 ».

Geoffroy Tory, mort en 1533, ne peut être l'auteur des dessins de ce livre qui, du reste, ne sont pas dans sa manière. De même, rien de ce qui est connu des Cousin n'autorise à penser que l'un des deux en soit l'auteur, bien au contraire. Nous savons que Primatice était le grand metteur en scène des réceptions royales, et que Germain Pilon y était associé avec Nicollo dell' Abbate. Il est donc possible que les dessins de « l'Entrée », qui ne sont que la copie des détails de la fête, soient venus de ce côté. Les bois sont gravés d'admirable manière, surtout le portrait équestre de Henri II et les statues élégantes qui ornent les arcs de triomphe.

Quant au « Discours du songe de Polyphile » dont la traduction de l'italien en français fut reprise par Jean Martin, il porte le privilège de 1543 et est « achevé d'imprimer par Louis Cyneus (dit Bloblemius, imprimeur flamand), le XXe jour d'août 1546, pour Jacques Kerver marchand-libraire, juré de l'Université de Paris ». L'ouvrage est une imitation de celui de « frater Franciscus Columna » qui, sous le titre : « Ipnerotomachia » ou « Discours d'amour en songe », avait été édité avec de nombreuses gravures chez Alde Manuce, de Venise en 1499. L'auteur des dessins de l'ouvrage vénitien, un très bel artiste, est, malgré tous les noms envisagés, resté encore inconnu. Celui des dessins de l'ouvrage français ne l'est pas moins. Les compositions italiennes sont quelquefois

suivies de très près, mais sujet retourné par les bois français; toutefois ceux-ci sont dissemblables pour le style. L'édition de Kerver est aimable et fort gracieuse mais offre peu d'originalité. Elle est surtout dépourvue pour nous de cette saveur primitive jugée trop archaïque au temps de François Ier (2e édition en 1554, imprimée par Martin Masselin; 3e édition, en 1561, par Jean Le Blanc).

Divers noms ont été proposés comme auteurs présumés des dessins français de ce livre, Jean Cousin le père ou le fils, Jean Goujon, ou quelque peintre de l'école de Fontainebleau, laquelle ne prit corps que vers 1537.

Tout ce que nous connaissons des bois gravés des Cousin est trop peu profane ou utilitaire pour qu'on reconnaisse leur main dans cet ouvrage, aussi faut-il avoir une idée préconçue pour trouver un réel rapport entre les œuvres des Cousin et les dessins du « Songe ». On a cru Jean Goujon plus désigné, tant par son style que par ses relations avec Jean Martin le traducteur du « Vitruve » de 1547, où il est dit que cette « architecture » est « enrichye de figures nouvelles concernantes l'art de massonnerie par maistre Jehan Gouion... » (Au titre figure un portrait, probablement celui du traducteur); en outre, Jean Goujon est l'auteur d'une dissertation publiée au quatrième livre de ce Vitruve. La thèse de Jean Goujon auteur des dessins du « Songe », demanderait des faits précis; on ne les trouve pas dans l'examen des gravures de « l'Architecture ».

C'est donc parmi les meilleurs de l'école de Fontainebleau que pourra se retrouver celui qui, parmi les artistes, fut employé par Jacques Kerver. Peut-être l'auteur est-il si obscur que l'on ne le connaîtra jamais à moins que ce ne soit Germain Pilon.

Le Louvre possède de ce maître un dessin (n° 32411) « pourtraicturant » une partie de façade où deux figures engainées (colonnes persanes) soutiennent un entablement : l'une une flore, l'autre un jeune satyre. Nous retrouvons l'idée de cet ensemble dans le grand encadrement-frontispice du titre du « Songe » à la marque de Kerver et conçu dans le même style. Cette composition, superbement décorative, servit en outre en 1549 à l'ouvrage des « Antiquités de la Gaule Belgique » et aux éditions du « Songe » de 1554 et 1561. Si Germain Pilon a pris quelque part à l'illustration de ce livre, il ne s'ensuit pas qu'il ait dessiné lui-même sur le bois. Entre les illustrations du « Songe » et celles de « l'Entrée de Henri II » il y a des rapports curieux de facture. De toute manière, Kerver était chargé de la gravure et de l'édition.

Il y eut plusieurs Kerver : Thielman Kerver, l'imprimeur des livres d'Heures gothiques; sa veuve, Yolande Bonhomme, 1522-1554, et leur fils : Jacques I Kerver, libraire-juré, échevin de la ville de Paris, mort en 1583; Jacques II Kerver, libraire-imprimeur (1554-1590); Thielman II Kerver (1572-73), libraire-imprimeur.

Parmi les livres d'architecture du temps, nous pouvons opposer aux exemples de l'Antique, les « Nouvelles inventions pour bien bastir et à petits frais trouvées naguère par Philibert de l'Orme », 1561, dont les planches bien gravées donnent des assemblages curieux de charpentes, de formes cintrées en bois, des Élévations et des Galeries ingénieuses dont l'une porte en germe la fameuse *Galerie des Machines* de 1900, aujourd'hui disparue.

Le nom de Cousin revient encore au sujet de la maquette manuscrite et originale d'un livre charmant le « Liber Fortunæ ». *Centum emblemata et symbola centum... Lutetiæ, in ædibus Jacober Kervertii...* 1568. Sur le cadre du premier dessin : *Fortuna Audax,* se lit le nom de *Cousin.* Il n'est pas dû à la même encre que celle des dessins mais à celle d'un calligraphe. Une autre plume, fine, de quarante



ans plus tardive, accentue cette attribution en une ligne ainsi libellée : *De la main de Jehan Cousin...*

La maquette du « Liber Fortunæ » (Bibl. de l'Institut) avec ses deux cents compositions, reste l'œuvre la plus charmante de l'époque. Publiée, elle aurait disparu comme tant d'autres sous les mains du graveur et de l'imprimeur, et nous n'aurions pas la satisfaction de voir un travail de ce genre sous sa forme première et dans toute sa fleur. Les dessins sont-ils dus à Jean Cousin le jeune? Bien que le manuscrit portât la date de 1567, retouchée en 1568, les dessins semblent antérieurs. Les parties manuscrites sont aussi de plusieurs mains, rectifiées à des époques diverses et avec des encres différentes au dos des dessins dont quelques-uns même ont subi les retouches de l'auteur. Les originaux peuvent donc remonter à 1560 environ. Ils sont d'une main très sûre, maniant la plume avec grâce. Plusieurs des figures sont inspirées de motifs antiques ou de camées, et leur facture est bien celle d'un artiste formé à l'école de Fontainebleau. Certes, quelques fonds de paysage se ressentent des formules adoptées par Jean Cousin le père, mais cette manière s'était généralisée, nous la retrouvons en Flandre comme à Lyon à la même époque, 1540.

Comme pour le « Songe de Polyphile », c'est Jacques Kerver qui fut chargé de publier le « Liber Fortunæ »; aussi pensons-nous que c'est de ce côté encore que nous pourrions retrouver un jour l'artiste auteur des dessins. Jean Cousin le jeune ne paraît nullement désigné; les travaux que nous connaissons de lui ne le rapprochent nullement de cette œuvre. Resterait le père, en supposant qu'il en eût exécuté les dessins avant 1560. Là encore, impossibilité de lui attribuer les dessins si jeunes du « Liber Fortunæ » qui n'ont que peu de rapports avec les productions connues de Jean Cousin le père. La plupart des dessins de ce livre décèlent une particularité, non encore retrouvée sur les dessins à la plume du XVIe siècle : la ligne des plis souvent terminée en petite boucle, piquée même, est très caractéristique.

Le milieu du XVIe siècle fournit encore des illustrations gravées avec une réelle perfection. L'un des ouvrages les plus estimés, « Le Décameron », traduit par maistre Anthoine le Macon et imprimé pour Étienne Roffet en 1545, comporte neuf bois. Chacun, placé en tête de chapitre, est encastré au milieu d'une bordure mobile dans le style d'Étienne De Laulne. Certes, seul, un élégant artiste, comme Woeiriot, a pu réaliser une si aimable série. L'un de ces bois, dont le cliché a été pris sur la planche originale, figure au nombre de nos spécimens (fig. 104), mais rogné (à gauche, une femme jouant de la guitare a été supprimée) et utilisé ainsi dans une édition de 1548, de plus petit format. Ici encore, anonymat de l'artiste, comme pour les gravures de premier ordre de l'ouvrage intitulé, « Singularitez de la France antarctique dénommée Amérique »... Ce livre, écrit par André Thevet, 1558, au privilège de 1556, est conçu avec grand goût typographique et « Ambroise de la Porte en avait pris l'entière charge ». Sur les trente-cinq bois de l'ouvrage, vingt et un sont dus au même artiste, compositions très savantes, excellemment dessinées sur bois, non par un copiste mais par l'auteur lui-même, et pouvant entrer en comparaison avec les meilleures illustrations de l'époque. Quelques sujets, la *Bataille*, p. 71 et p. 73; le *Cortège du défunt;* autre *Bataille*, p. 164, nous offrent tous les caractères des dessins de l'école de Jules Romain.



Plusieurs planches portent la ☨, mais ne sont pas les meilleures; celles que nous citons sont de tout premier ordre. L'ouvrage n'a pas été assez apprécié.

Nombreux seraient les livres à gravures sur bois à étudier en détail. Contentons-nous d'en citer plusieurs dus à des éditeurs de grand goût qui savaient mettre dans de petits livres beaucoup de jolies choses.

Après les quelques romans de Chevalerie qui sentent encore le moyen âge, comme ceux de chez Trepperel, « Ogier le Danois; Griselidis; Olivier de Castille », viennent les délicats ouvrages de Denys Janot et de son successeur Etienne Groulleau, libraires auxquels il faut joindre Jérôme de Marnef, Jean Petit, Richard Breton, etc. Les plus anciens livres de cette série portent des gravures encore un peu archaïques. « Les triomphes » de Pétrarque, 1538, précèderont le « théâtre des Bons-Engins », 1539, ouvrage dans l'esprit des « Emblemata Alciati » dont les 100 dessins au trait, sans véritable preuve attribués à Jean Cousin, sont à rapprocher de ceux de l' « Hécatongraphie » de 1543 et des « Métamorphoses » d'Ovide, 1539. Ces dessins semblent se ressentir des souvenirs de Parmigianino. Les bois du « Tableau de Cèbes de Thèbes », 1543; des « Fables d'Ésope » de Corrozet, avec planches marquées de la ☨, 1542; ceux plus importants du « Gérard d'Euphrate », 1549; du « Primaleon de Grèce », 1550; des « Antiquitez... de la ville de Paris » de Corrozet, 1559, dont une édition en 1588 comporte 55 bois dus à Jean Rabel; de « l'Horus Apollo », 1551, offrent autant de sujets variés, bien composés et gravés.

Plusieurs séries de petits bois très délicats paraissent dans les « Tapisseries de l'Église chrétienne » (183 bois), 1547, dans Gilles Corrozet; dans les « Evangelia » de 1554; dans « l'Amour de Cupidon et Psiché », 1545, que l'on attribue au petit Angevin, alias Jean Mangin, lequel serait aussi un émule de Bernard Salomon, dit le Petit Bernard. Jean Mangin dont on connaît peu de chose, était poète et fit imprimer un avis en tête du Livret des « Dix Histoires », placé à la suite des « Figures de l'Apocalypse », 1547. Bien qu'auteur du texte, le petit Angevin s'adresse « *à tous pourtraicteurs, peintres et autres favorisants icelles divines sciences* », et ajoute :

« ...Et demeurant encore un nombre de *tables du nouveau testament non iamais mises sous presse*, je me suis desrobé quelques heures de mes vacations accoustumées pour *les vous mettre d'ordre en lumière.* Espérant que *vous les aurez toutes* au nouveau Testament latin, le plus riche qui ayt encore été soumis à l'impression. Que si le temps me permet passer oultre et vous le preniez en bonne part, vous pourrez *avoir par mon moyen celles* du vieil testament, et en brief. Cependant vous m'excuserez et supporterez, selon le *dessin des imperfections* de vostre petit serviteur l'Angevin. » (Les parties en italique se rapportent aux *tables*, aux illustrations sur bois qu'il recommande *à tous pourtraicteurs paintres et autres favorisants icelles divines sciences.*)

Si les passages cités ne disent pas que l'Angevin *par son moyen* ait exécuté les planches, du moins s'occupa-t-il réellement de leur confection. Parmi tant de bois anonymes, quelques noms de graveurs sont à donner : Nicolas Denizot, auteur des portraits de Marguerite de Valois et de Antoine Olivier, conçus un peu dans la manière de Stimmer; P. Raëf de Paris, avec les 200 bois de la « Cosmographie de Thevet », 1575. D'autre part, Richard Breton, libraire qui emploie le caractère dit « civilité » inspiré de la cursive, édite les 120 figures grotesques des « Contes drôlatiques de



Pantagruel où sont contenues plusieurs figures de l'invention de maistre François Rabelais », 1565. Le même R. Breton meuble de 115 bois le « Recueil de la diversité des Habits », 1562. A noter encore Jean Ruelle (J. R.) qui, vers 1550, grave les 90 petits bois du « Conseil des Sept Sages de la Grèce » dans le style de Bernard Salomon, et Jehan Pelerin, dit Viator, dont la marque, deux outils, figure sur les gravures du livre « Artifi[le] Perspc[ra] », 1521. Plus tard, vers 1615, Adrien Morront Rouennais collabore au « Miroir des moines mondains ». P. Rochienne et J. Ferlato sont aussi des graveurs dont on peut reconnaître les œuvres signées P. R. et I. F.

Dans les marques d'imprimeurs nous retrouvons encore les preuves du véritable talent des graveurs : celles de Frédéric Morel, 1561, de Sébastien de Nivelle (1550-1603), de Nicolas Eve (1578-1610), peuvent rivaliser avec les plus belles planches en taille-douce, et le cadre décoratif des « Dix livres de Chirurgie » d'Ambroise Paré, de 1564, offre autant de grâce que de chaleur dans l'exécution. Moins artistique mais conçue dans le même esprit que « l'Entrée de Henri II », se montre la plaquette, ornée de bois dus à Olivier Codoré : « Bref et Recueil sommaire de ce qui a été faict... » au sujet de l'entrée de Charles IX à Paris, 1571, et pour laquelle Germain Pilon et Niccolo dell' Abbate composèrent la décoration urbaine. Dans le privilège du recueil il est dit que « Nostre bien aimé Olivier Codoré, tailleur et graveur de pierres précieuses, nous a fait entendre qu'il désirait singulièrement de graver ou faire imprimer par figures ou lettres rondes tout l'ordre qui sera tenu à l'entrée que nous... ». Le dessin des bois est correct, bien que la facture du dessin à tailles croisées méthodiques fasse de ce travail alourdi une œuvre très inférieure à la parfaite et élégante page de « l'Entrée de Henri II » de 1549. En 1576, une « Entrée de Henri III », illustrée en taille-douce, accentue le mouvement qui s'opère et où le bois est chaque jour délaissé davantage au profit de la gravure en creux.

Au cours du XVI[e] siècle, à Paris comme en certains centres de Province, l'industrie du livre fut en partie aux mains des Calvinistes, et l'histoire de l'imprimerie n'est pas sans péripéties à ce sujet, car le livre illustré servit la publicité. Un ouvrage, qui dénote plus de ferment politique que de qualités artistiques, est celui dû aux Lyonnais Torterel et Perissin et qui parut entre l'affaire de Wassy (1562) et la St-Barthélemy (1573). Il a pour titre : *Les massacres et les troubles advenus en France en ces dernières années, le tout recueilli sur le témoignage de ceux qui y ont esté en personne et qui les ont veus, lesquels sont pourtrais à la vérité.* Certaines planches portent : « Perissin fecit 1570 », d'autres « Torterel fecit ». Tiré à grand nombre, ce recueil de 40 tableaux fut répandu en France, en Allemagne avec texte allemand, en Italie, en Hollande. Jacques le Chaleux, de Normandie (1556-1572), s'était engagé à graver les 40 planches dessinées par Perissin, mais il n'en grava qu'une partie. De le Chaleux existe une image contre le Pape.

Probablement en réponse à cette publication, paraît chez Nicolas Chesneau en 1578, un ouvrage de Jehan Boulaese intitulé : *Le Thresor et entière histoire de la triomphante victoire du corps de Dieu sur l'esprit maling de Beelzebub, obtenue à Laon l'an* 1566 *recueillie des actes publics... publiquement avérée par la vue, l'ouïe et le toucher de plus de cinquante mille personnes.* Les bois de ce livre sont d'une



très bonne venue. Une des planches avait déjà paru en 1575 chez Thomas Belot. De curieuses gravures sur bois ornent encore un livre dû à un « ligueur » imprimeur Didier Millot, qui en 1589 édite lui-même : la *Vie et les faits notables de Henry de Valois, tout au long sans rien requérir, où sont contenues les trahisons, perfidies, sacrilèges, exactions, cruautez et hontes de cet hypocrite et apostat, ennemy de la religion catholique.*

D'une excellente technique et d'un choix heureux sont les sujets et les motifs décoratifs gravés par Jean et François de Gourmont « tailleurs d'histoires ». Ils éditent les « tableaux accomplis de tous les arts libéraux », 1587, par Christophe de Savigny, avec 18 planches dont un frontispice, au privilège de 1584, représente Louis de Gonzague recevant le livre des mains de l'auteur. Jean de Gourmont avait déjà gravé en 1576 le titre de la « Géomancie » de J. de la Taille, ainsi que de beaux ornements, et peut-être aussi des bois pour le papier de tenture.

La famille de Gourmont fournit à l'estampe un certain nombre de ses membres; et leurs productions comptent parmi les meilleures du genre, car Jean II de Gourmont était peintre, imprimeur et marchand d'estampes. Le premier en nom est Gilles de Gourmont qui travailla pour Tory, 1506-1521. Jean Ier de Gourmont, libraire, 1514-1520; Jérôme de Gourmont, libraire, 1552-1553; Benoit de Gourmont, libraire, 1550; Jean II, frère de François.

L'impression aux encres colorées ne paraît en France au XVIe siècle que sur de rares fragments restant de ces papiers de tenture, car le clair-obscur italien n'eut pas d'imitateurs à cette époque à Paris, mais des admirateurs. Le bois gravé était trop aux mains de praticiens qui, moins soutenus qu'en Italie et en Allemagne par des Mécènes, ne se risquèrent à aucune initiative et se contentèrent de poursuivre consciencieusement leur métier. Ils arrivèrent à la perfection technique du noir et du blanc à l'aide de tailles croisées ou parallèles qui traduisaient les dessous au lavis du dessin original fait au trait et au pinceau. Les bois les plus écrits sont les meilleurs exemples.

Quelques grandes planches (Cab. des Est.) se distinguent parmi les images de l'époque : *un cortège de Seigneurs français;* les *portraits de François Ier et de Henri IV; le concert*, en cinq planches, où quatre musiciennes sont dirigées par un musicien, vers 1580; *Charles IX et Élisabeth d'Autriche; Philippe de Bourgogne;* une *allégorie de la Royauté;* l'*assassinat de Henri II;* le « *Vrai portrait et discours tenu à Orléans par Charles IX* »; *jeune seigneur faisant la cour à une vieille femme,* 1580; *armée en vue de Jérusalem;* le « *revers du jeu de Cuysse* »; *campagnards et canards; Bolikana et Markoplu,* etc.; sujets les plus variés d'aspect, de facture, d'un bon dessin, mais souvent d'une facture un peu libre.

Des ateliers parisiens sortirent encore des séries de planches par groupes de six, huit ou dix sujets, bibliques, chrétiens, historiques ou autres que nous retrouvons réunies dans un Recueil unique (Cab. des Est. Ed. 5 g. réserve) sous le titre : *Figures de la Bible,* comprenant 272 feuilles collées dos à dos, et reliées ensemble. Ce recueil in-folio semble avoir dû former un album d'échantillons des images en vente à Paris dans la seconde moitié du XVIe siècle, plutôt qu'avoir rapport à quelque dépôt légal ou de contrôle.

Un grand nombre de planches portent les noms des marchands qui tenaient



magasin dans la rue Mortorgueil et aux alentours, tels François de Gourmont et sa femme Marguerite de Boussy qui « poursuivent les criées et ventes », G. Hoyau, M. Bonnemer, D. Fontenoy, M. Nicolas, G. Greffart, Ch. le Vigoureux, Ch. Bussy, D. de Mathonnière, M. Prévost, J. Lalouette, Fr. Desprez, enfin Gylles Godet à Londres, où une loi interdisait l'importation des images étrangères. Les dates inscrites sur les épreuves sont 1566, 1572, 1574. Dans ce recueil on y revoit des bois allemands, italiens, flamands, usés et mangés aux vers, des copies françaises de compositions étrangères, entre autres plusieurs d'après Pierre Coeck et J. Swart. On voit aussi des planches avec légendes anglaises ou espagnoles. Les compositions les meilleures sont celles qui donnent l'aspect de tapisseries avec leurs cadres décoratifs passe-partout. Il est des séries sur David et Bethsabée, Les Rois, Josué, Samson, Job, Jérémie, Esther et Assuérus, Priam et Hélène, l'Enfant prodigue et d'autres paraboles; on y rencontre les monogrammes F., F. G., T. I., N. P., I. L. C (Jean le Clerc), O. R., E. I., B, marqués sur les planches en série de la Création et de la Vie de N.-S., des miracles des Apôtres, du martyre de S. Sébastien et d'une Passion. Enfin, après de nombreuses images de piété une série en 8 feuilles se présente avec de l' « histoire fort plaisante de la vie pastorale et de la fin d'icelle » où sont représentées les « amours de Gombaut et de Macée », d'après les tapisseries dont il est question dans l' « Avare » de Molière; planches sortant de l'atelier de Jean le Clerc.

Parmi tant de sujets aux tendances si diverses, Parmigianino, Tintoret, Beccafumi, Veronèse inspirent les auteurs des dessins, de concert avec les peintres de l'école de Fontainebleau, pendant que les dessinateurs des sujets religieux, particulièrement ceux qu'a édités Jean le Clerc, se rapprochent de la manière dite des Jean Cousin. Puisque nous avons vu que ce Jean le Clerc avait déjà édité les œuvres posthumes des Cousin, il n'est pas impossible qu'il ait tiré parti d'un certain nombre de compositions laissées par ces artistes. La Bible dite de Jean le Clerc, et dont la première édition date de 1595, contient 270 gravures, dues en partie, dit Papillon, à Guillaume le Bé, ne saurait compter parmi les suites de planches artistiques de l'époque. De différentes mains, ces bois sont inspirés d'autres séries, et en particulier de quelques planches de l'album des « Figures de la Bible ». Ils ne sortent pas de l'imagerie très bourgeoise, au style poncif et vieillot comme les dessins d'un Caron qui cherchent à toucher le grand art sans pouvoir y parvenir; le *Jugement dernier* de Jean Cousin (le jeune ?) est un exemple de cet état d'esprit. Combien est préférable l'imagerie populaire dans sa native naïveté!

Jean II le Clerc (1573-1627), fils d'Antoine le Clerc libraire de 1547 à 1566, paraît succéder, en 1553, à un Jean le Clerc qui ne serait pas de la famille du peintre lorrain Jean le Clerc (1588-1633), dit M. Meaume. Au privilège du « Livre de pourtraiture », 1585, J. le Clerc y est qualifié « marchand et tailleur d'histoires », et David le Clerc imprime la première édition de ce livre peu intéressant.

Bien meilleure est la série de grands bois avec sujets de la Bible portant sa marque I. L. C. ainsi que le monogramme du dessinateur N. P. Les travaux des Le Clerc sont inégaux et, au point de vue de l'art, ne valent pas ceux de chez les de Gourmont. Ce n'est certes pas la « Généalogie des rois de France » avec ses 72 portraits médiocres (1585)



qui recommande la marque des Le Clerc. Dans cette édition, le portrait du roi régnant, Henri IV, est en taille-douce : indication nouvelle que le bois était délaissé au profit du burin et suivant les exemples de Thomas Leu et de Léonard Gaultier. En 1596, Jean II Le Clerc édite une suite sur le « Credo » et obtient aussi à ce sujet lettres patentes et privilège comme marchand tailleur d'histoires. Sa veuve, aux dates de 1624-1640, vend la *grande carte de France et des Gaules* de François de la Guillotière, dont les bois sont antérieurs : 1612-14. En 1628, paraît un troisième Jean Le Clerc, fils de la veuve.

A l'époque où Paris donnait le jour à tant d'images au milieu du XVIe siècle, la ville de Lyon rivalisa de haute manière avec les productions parisiennes. A Lyon, où avant Paris, était donné le premier livre illustré en France, un nom brille parmi plusieurs : Bernard Salomon, qui, formé à l'école voisine de Cousin, comme lui s'est vu attribuer beaucoup plus de gravures qu'il n'en a jamais faites. Le Petit Bernard, ainsi surnommé, ne fut qu'un petit maître mais combien délicat; ses œuvres de petit format sont conçues comme des tableaux, et proportionnellement leurs lignes sont grandes. Ces qualités, où se mesureront plus tard Nicolas Poussin et Claude Lorrain, marquent les œuvres françaises d'un haut style devant les productions des Allemands qui n'ont pas le sens décoratif élégant ni la sérénité de l'espace.

Le Lyon du Rhône, par Genève, a toujours eu des rapports artistiques intimes avec le Bâle du Rhin, et l'art du Haut Rhône et celui du Haut Rhin, on peut le dire, se sont alimentés sympathiquement à des sources analogues, avant que B. Salomon n'ait donné une physionomie particulière à la gravure sur bois lyonnaise. Bâle, encore une fois, pourvoyait aux besoins de Lyon, et les dessins d'Holbein de 1520, « les Adages d'Érasme » de chez Jean Froben y sont imprimés par Sébastien Gryphe. En 1538, ce sont les « Simulachres et historiées faces de la mort » d'Holbein que, en 1547, Jean et François Frellon, imprimeurs d'origine allemande (1513-1559), complètent de 12 gravures que la mort de Lützelburger avait empêché de paraître dans l'édition de 1538.

En 1539, les « Historiarum Veteris Testamenti Icones » imprimées chez Melchior et Gaspard Treschel, fils de Jean Trechsel; la « Biblia Sacra » de 1542, chez Guillaume Boulle, avec planches dans la manière bâloise, etc., offrent autant de spécimens à ajouter à ceux qui étaient venus de la Suisse, de Strasbourg et même d'Augsbourg. Mais bientôt l'imprimeur Jean de Tournes et sa lignée donneront au livre lyonnais sa nouvelle formule.

Quelques ouvrages toutefois sont à signaler comme très lyonnais, ainsi la « Fleur des Patrons de Lingerie », 1549, qui, au point de vue des tissus lyonnais a une grande importance. En 1548 paraît une édition de la « Danse macabre », imitée de celle de Paris, avec bois d'une facture un peu lourde comme ceux de « la Bible en français » de 1547, due à Guillaume Roville et Thibaut Payen.

A Lyon, de 1535 à 1550, il y eut plus de 200 peintres dont un grand nombre d'étrangers, italiens et flamands, et plus de 40 graveurs parmi lesquels : Antoine Chevallier, Jean Coste, Guillaume, Jean de Hollande, Corneille de Septranges, Jean Moni, Georges Reverdy, Pierre Vase, alias Eskrich, Hugues Sambin. Corneille de Septranges, (... 1523-1566) nommé peintre et tailleur d'images, tailleur d'histoires et ami de Sé-



bastien Gryphe, est l'auteur de deux bois, d'une excellente facture publiés dans le « Graduale Viennense » de 1534, et dans l' « Officium de Passione Christi », 1550. En 1552, quelques bois sont imprimés dans « les Considérations des quatre mondes » aux initiales I. P. et J. M., qui désignent probablement non Jean Moni, mais Jean Monnier et Jean Perrin libraires à Toulouse. Les mêmes initiales se retrouvent aussi dans la « Mosophie de » 1553. Le nom de Moni se voit dans la « Bible et le nouveau Testament » de Roville, 1565 (ouvrage réimprimé en 1570); au chapitre x de l'Apocalypse, des bois portent les lettres I. M. et le mot « Moni », en entier, est écrit sur les gravures représentant l'apôtre Jude. Il semble qu'un Moni illustrateur a dû exister. Sa manière se retrouve dans les planches des « Actes des apôtres » et dans « l'Ancien Testament » de Honorati. La « Bible » dite de Moni se ressent du voisinage de Bernard Salomon. Le dessin des figures est excellent, mais la gravure manque de franchise.

Georges Reverdy, dont on connaît un peu plus les œuvres que celles de Moni, eut grande réputation. Il la doit surtout de l'éloge que lui fit l'auteur des « Nugae », Bourbon de Vandeuvre, dont le portrait existe gravé sur bois d'après Holbein, 1537. Cet éloge en vers imprimé en titre des figures de la Bible de Trechsel, 1738, est reproduit dans les « Nugae » : « Celui qui veut voir Parrhasios réuni à Zeuxis, qu'il fasse venir d'Angleterre Hans Holbein et de Lyon en France Georges Reperdius. » Cette association de Holbein et de Reperdius a sa raison d'être. Ne pourrait-on pas la trouver dans l'édition des « Simulachres » d'Holbein de 1547, qui contient 12 gravures supplémentaires qui ne sont pas dues à Lützelburger, conséquemment auraient été exécutées par Georges Reverdy, latinisé en Reperdius?

A cet artiste est attribué le portrait d'Antoine de Bourbon, 1549. (Cab. des Est.) ainsi que les portraits d'Holbein, dessinés en Angleterre. On lui devrait encore les bois signés G. R. de la plaquette « Subtilissimae Regis », 1536, avec la marque de Scipion de Gabiano. Puisque, d'autre part, la Bible de Trechsel, 1538, a porté l'éloge de Bourbon de Vandeuvre, faut-il en conclure que Reverdy serait partiellement l'auteur des gravures que Lützelburger avait commencées? Cela semble possible, car Georges Reverdy (natif du pays de Dombes, qui a étudié en Italie) travailla à Lyon de 1529 à 1561. Il grave aussi pour Roville les « Effigies du Promptuaire des médailles », 1593, ainsi que les bois du « Thesaurus amicorum », ouvrage analogue avec portraits en médailles, exécutés pour l'imprimeur Jean de Tournes qui encadra ces portraits de frises décoratives du style de Geoffroy Tory, et provenant du fonds de Colines. G. Reverdy grava aussi sur cuivre.

Plus modestes graveurs sont Georges Mathieu (... 1554-1572); Antoine Volant (... 1552-1581); Jean Le Maistre, 1562; Jacques le Chaleux, graveur d'une partie des bois dessinés par Torterel et Perissin; Michel Brunaud, avec son portrait en pied de Henri IV, 1595, et des placards à images, 1582-1599. Léonard Odet, en 1603, grave assez médiocrement les « Singuliers et nouveaux portraits » du seigneur Frédéric Vinciolo, Vénitien, ainsi que le « Portrait de la ville et château de Mont-Mellian en Savoye ». Roullant de Neufchastel exécute en 1567, les « Effigies des rois de France » pendant que travaillaient Louis Angel, Claude Guillermet, Mathieu de la Forest, Jean Le Fèvre, Guillaume Nicolas, Otton Vendegrin. De son côté, Pierre



de la Maison Neufve grave et imprime des estampes accompagnées de vers. Jean Arnoullet (IO. AR. FA), parent des célèbres imprimeurs, est le seul qui, en France à son époque grave en camaïeu. Selon cette manière il signe, en 1566, le « Pourtraict de la ville de Bourges » ainsi que celui de la ville de Poitiers.

A un Lyonnais d'adoption, Hugues Sambin alias Hugonnet, de Gray, sculpteur, est attribuée l'illustration de « l'Œuvre de la diversité des Thermes » où la manière de Michel-Ange est rappelée. Les dessins du « Discours historial de Nismes » par Poldo d'Albenas, ont des rapports avec ceux du livre précédent. Jacques Stella a aussi collaboré à des gravures sur bois.

Les deux meilleurs graveurs lyonnais de l'époque, Bernard Salomon (1508-1561), et Pierre Vase qui travaille de 1552 à 1590, portèrent chacun le livre illustré lyonnais à son parfait développement; formés tous les deux aussi bien aux leçons de la Renaissance française qu'aux exemples allemands qu'ils avaient sur les yeux. A ces deux artistes il y a lieu de joindre le Lorrain Pierre Woeiriot qui travailla à Lyon pendant une partie de sa vie.

Bernard Salomon (1508-1561), né un peu moins tard que Jean Cousin le père, mourut à la même époque; il ne paraît pas à Lyon avant 1540. On ne sait s'il se forma à Paris ni s'il connut les modèles de De Laulne. Il remplit toutefois quinze années des éditions lyonnaises, et l'imprimeur Jean de Tournes semble avoir lié partie avec lui.

Le premier livre connu où se montre le talent de Bernard Salomon, est celui des « Triomphes de Pétrarque », 1545, auquel succède en 1547 « les Marguerites de la marguerite des Princesses », œuvre de Marguerite reine de Navarre, sœur de François I[er], et d'esprit libre comme le Boccace; la pièce intitulée le « Coche » y est illustrée aimablement par Bernard Salomon de 10 gravures; l'esprit en est d'un art facile et spirituel. Dans ses paysages, B. Salomon montre une entente de l'effet pittoresque, assez équilibré pour que, malgré de nombreux détails, l'ensemble ne soit pas alourdi; chaque plan est bien à sa place; les arbres noueux et leurs rameaux pendants se retrouvent chez le maître P. V. Les personnages sont un peu impersonnels et semblent plutôt compléter la composition qu'en constituer le principe, car le paysage a une grande importance. La facture des bois est irréprochable, surtout dans ceux à traits gras, expressifs et souples, et leur blonde tonalité offre un juste milieu entre les bois italiens et les bois allemands. La facture comporte peu de tailles croisées, lesquelles ne sont qu'un recours pour donner plus de relief. Les figures sont parfois inspirées de Dürer, pour son « Apocalypse », d'Holbein pour ses « Quadrins de la Bible », ainsi que de Hans Sebald Beham et de Virgile Solis.

Bernard Salomon ne semble pas avoir été le graveur de ses dessins et les a-t-il gravés lui-même? Cela est possible. Tout porte à croire que, chez de Tournes, il dirigeait un atelier où étaient exécutés les bois qui y étaient imprimés. L'artiste exécute quelques portraits d'auteurs, et après un « Pétrarque » donne en 1547, les « Emblèmes d'Alciat »; en 1553, les « Quadrins historiques de la Bible » avec les « Figures du nouveau Testament »; en 1557, la « Métamorphose d'Ovide figurée »; enfin, les « Devises héroïques » de Claude Paradin où l'encadrement du titre, avec ses types grotesques,



est très rabelaisien d'esprit; les 180 gravures du texte forment une œuvre très curieuse. Le privilège de cet ouvrage, daté de 1556, est accordé à de Tournes « pour le désir et affection qu'il ha de faire proufit à la République ». En 1560, paraissent les « Hymnes du Temps » où sont les meilleures planches de Bernard Salomon, ses dernières œuvres. Il fut grandement imité dans les livres illustrés de chez Plantin.

Parmi les planches d'une vingtaine d'ouvrages dus à Bernard Salomon, on peut citer, dans la « Paraphrase de l'Astrobale », la gravure des *Ruines;* dans le « Pétrarque », 1547, les portraits; dans la « Saulsaye » de Maurice Scève, de 1547, une vue de la Saône et de Lyon vers la colline de Fourvière, un vrai chef-d'œuvre. A signaler encore les jolis portraits des « Erreurs amoureuses » de Pontus de Tyard, 1549; le titre-frontispice des « Illustrations de Gaule et de Singularitez de Troye », 1549; quelques pages dans l' « Énéide » de 1552 et dans le « Vitruve » de la même date. La « Métamorphose d'Ovide figurée » comprend 30 encadrements variés et 178 vignettes d'une grande finesse d'exécution, avec scènes pleines de passion et d'allure. Plusieurs de ces planches figurent dans d'autres livres. Bernard Salomon dessine aussi des lettres d'alphabets, des frises, des culs-de-lampe, qui forment souvent la seule parure de certains livres. Jusqu'à 1610 Bernard Salomon eut des imitateurs.

Pierre Eskrich, dit Cruche, dit Pierre Vase, eut une vie assez mouvementée, fut calviniste à Genève et catholique à Lyon où il vécut plus de vingt-cinq ans. Il signa ses œuvres sous divers noms qui, en somme, étaient de même sens. Il était fils de Jacob Eskrich de Fribourg en Brisgau et naquit à Paris. Eskrich dont la forme primitive était Krug qui, prononcé Kruche ou Kriche, prit en français le sens de *Cruche,* c'est pourquoi Pierre Eskrich porta aussi le nom de Pierre Vase, et signa ses premières planches P. V. Il habita simultanément Genève, 1552, et Lyon où, en 1564, il se trouvait appelé à l'occasion de l'entrée de Charles IX; il figure alors sous le nom de « Cruche maistre painctre ».

Il mourut en 1590 à Lyon. Il signa « Cruche » en 1574-75 et « Petrus Eskrichus », « Petrus Escricheus », « Petrus Eskrichius » en 1585. De cette manière, il signe des cartes dessinées et gravées sur bois. A Lyon, le bois de *la Terre promise*, 1566, porte « Eskricheus » ainsi que la *Terre de Chanaan,* 1568, et la *marche des Israélites*. C'est « Cruche » qui établit un *plan de la ville de Paris* et les *funérailles d'un Romain*, 1581. Mariette attribue à P. Eskrich un certain nombre de pièces lyonnaises non signées; les gravures portant P. V. lui sont souvent attribuées. Ces planches dénotent différentes manières qui, sans être incompatibles avec celles de P. Vase, seraient plutôt dues aux divers graveurs qui les auraient traduites, car il ne s'agit pas ici de gravures au trait seul, mais de bois où le modelé avec tailles était nécessité par les tons de lavis où une liberté relative est laissée au graveur.

On retrouve le monogramme du maître P. V. dans les « Heures en Francoys et latin à l'usage de Rome, avec figures nouvelles, appropriées chascune en son lieu », imprimées en 1549-51 chez Macé Bonhomme pour Roville, et en 1560 par Mathias Bonhomme. Dans les encadrements de ces Heures se voit la marque P. V., mais les bois de page semblent être dus au même auteur. Les figures et les nus sont de proportions élancées, à la musculature accentuée, même tourmentée; le paysage est déco-



ratif; ces conceptions ont plus de style que celles du Petit Bernard. La facture est en général assez fine comme au burin, trop fine même, et n'est pas conçue pour le papier qui a été employé. Des encadrements, gravés sans le monogramme P. V., ne sont pas de la même main. Nombre de bois de ce livre d'Heures se retrouvent dans les « Emblèmes d'Alciat », 1549, par Macé Bonhomme pour Roville. En 1556, les « Trois premiers livres des Métamorphoses d'Ovide », traduits en français, possèdent un bois signé P. V. aux longues figures de cariatides; il accompagne une série de gravures dans le style italien baroque. La marque se retrouve dans quelques autres ouvrages qui n'ont fait qu'emprunter les planches existantes. Ce maître P. V., que l'on peut rapprocher de P. Vase, surtout dans les bois signés Eskricheus, est bien moins près de l'Eskricheus qui signe Cruche que de P. Woeiriot.

Pierre Woeiriot de Bouzey, né en 1532 à Neufchâteau (Vosges), séjourna assez longtemps à Lyon où il grava sur bois, bien que graveur à l'eau-forte et renommé comme ciseleur, compositeur de garnitures d'épées, de pendants d'oreilles et de bagues. Ces derniers modèles sont réunis dans un volume daté de 1581, de chez Roville. A côté de ce livre aux planches à l'eau-forte, il lui est dû les 31 bois d'un « Flavius Josèphe », 1566, publié chez les héritiers des Giunta; onze planches portent la marque de Woeiriot, qui d'abord signa P. W., puis P. W. D. B. avec la ‡.

Dans la préface du « Pinax Iconicus », où il donne des gravures sur cuivre, Woeiriot déclare désirer « que la France, cette nourricière des Beaux-arts, sache que je suis Lorrain ». Il était fils du sculpteur, architecte et orfèvre du duc de Lorraine, et sa famille s'apparentait à celle de Jeanne d'Arc. Les dessins de Woeiriot sont précis, aux raccourcis savants et d'un style plus personnel que ceux du Petit Bernard. Il est bien plus près du maître P. V. Notons que son nom de famille se retrouve ainsi orthographié : Wiriot, Viriot, Woriot, Woiriot. Les gravures de Pierre Woeiriot avant 1562 ne portent que P. W. Le long séjour que l'artiste fit à Lyon ferait supposer qu'il est l'auteur d'autres illustrations, toutefois de 1568 à 1569 il ne signe pas ses gravures, à cause des guerres de religion. La période la plus féconde est de 1555 à 1579, moindre jusqu'à 1596. On doit aussi à Woeiriot le bois frontispice du « Cavalerizzo » de Claudio Cortes de 1573 (chez Al. Marsilii).

De nombreux bois de l'imprimerie des de Tournes sont venus s'échouer à Genève où Fick en fit un tirage spécial. Dans la série se retrouvent des bois des « Quadrins de la Bible » ainsi qu'un grand bois signé J. J. Bermond, 1746, traité en tailles impuissantes à rendre la souplesse du burin. De Genève, où les imprimeurs recueillirent les transfuges de Lyon, proviennent de fort belles éditions; celle des quarante-cinq « Vrais portraits des Hommes illustres » avec quarante emblèmes, imprimés par Jean de Laon, en 1581, contient d'admirables bois; Henri Bullinger, François Vetable, particulièrement y ont leurs portraits bien gravés.

Un peu partout en province des gravures étaient imprimées. A Vienne en Dauphiné; à Abbeville, à la fin du xve siècle; à Troyes, où depuis les Le Rouge existait un fonds de bois important; à Rouen, avec la famille Regnault qui travaillait pour l'Angleterre; à Bordeaux où, en 1588, besognait le graveur Dupont. Rennes eut le graveur Jolardt ou Joleste; Dijon, Pierre Palliot, imprimeur, historiographe et graveur, 1608.



Ce dernier grava ou fit graver un grand nombre de blasons, et en 1660 imprima l'estampe du *Parlement de Bourgogne*. Palliot eut assez de réputation pour que de la Monnoye, de l'Académie française, composât des vers à sa mémoire en 1698, date de sa mort. En 1650, vivait en France un graveur sur bois qui paraît avoir été assez apprécié, un nommé Duval, auteur des 20 gravures de « l'Histoire de N.-D. de Liesse » dont il existe plusieurs éditions. Dans la préface de l'ouvrage, le graveur Duval y est présenté comme l'unique graveur capable de tailler délicatement le bois; il y est affirmé aussi que l'Allemagne, l'Italie, l'Écosse, la Hollande, la Flandre avaient tenté, mais en vain, de l'attirer. En faisant bonne part à l'illusion, le petit nombre de graveurs sur bois en activité à son époque l'excuse peut-être. Duval grava en outre quelques dessins dus à Noël Cochin et à J. Stella. Edouard Ecman, vers 1621, exécute des bois d'après Callot et Abraham Bosse. Enfin, Louis Businck de nationalité allemande, quitte son pays pour Paris et la Hollande, vers 1630, et s'adonne particulièrement à la reproduction, en camaïeu, d'une série des *douze apôtres*, d'après Georges Lalleman, de Nancy, naturalisé en 1686; il lui est dû aussi, d'après le même dessinateur, quelques beaux bois largement taillés, et représentant des types rustiques.

Bien que chaque jour le bois laissât place à la taille-douce, quelques noms sont encore à citer. Pierre Le Sueur (1636-1716), élève de Bellay, donne une planche assez médiocre : *S. Jean tenant la coupe*; Kirkall, à Londres, en 1724, se livre au camaïeu avec planche de trait exécutée à l'eau-forte et aplat gravé sur bois; il réalise ainsi 17 planches de *Marines* d'après van der Velde. De la même manière, Nicolas Le Sueur complète en aplat sur bois le tracé à l'eau-forte dû au comte de Caylus, à Robert et à Cochin, d'après les dessins du cabinet Crozat. Avec la planche de trait sur bois, il traduit les dessins de Farinati, et est aidé dans ce travail par son frère Vincent. En France, les Le Sueur furent les derniers graveurs d'estampes sur bois; la mode était au joli, à l'aimable, aux petites gravures que seul le métal gravé en creux parvenait à traduire avec précision. Cette mode du minuscule est critiquée dans l'almanach de 1776 par un partisan de la manière des Drevet : « Le goût de la vignette est le premier écueil, aussi commun de nos jours en bibliophilie que les colonnes en architecture..., genre pauvre qui, avec des traits mesquins, a la belle prétention de vouloir représenter de grandes choses. » Les avis étaient parfois mitigés, et le *Mercure de France* de 1775, écho de la mode, donne des éloges aux artistes « qui excellent à faire de la gravure en petit un genre nouveau », tout en déplorant cependant la perte de l'art de graver. Dans l'almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs, de 1776, il n'est signalé comme graveurs sur bois que Papillon, Benquet, Panseron, Blondel et Aubert, ces trois derniers s'adonnant surtout à la lettre gravée; enfin il est question d'un nommé Hurault à Bordeaux, sans oublier le chevalier de Curel, dit Zapouraph, élève de Papillon.

Nul plus que Mariette, le fin connaisseur mort en 1774, déplora tout particulièrement le discrédit dans lequel était tombé la gravure sur bois de son temps. « On en est venu à ce point d'indifférence, dit-il, que les graveurs sur bois manquant au travail ont embrassé d'autres professions et n'ont pas fait d'élèves pour les remplacer... A peine s'en trouve-t-il aujourd'hui, et ceux qui taillent le bois, comment s'en acquittent-ils? Il est déplorable qu'on ait ainsi laissé échapper une branche de la gravure qui, si elle n'était pas faite pour rendre les clairs-obscurs, ni pour flatter la vue, avait d'un



autre côté le mérite de pouvoir *conserver avec plus de précision le vrai caractère du maitre et tenir lieu de ses dessins.* » (Abecedario, t. I, p. 154-55.) Et Mariette d'ajouter : « Albert Dürer sut profiter d'un moyen facile et prompt qui, en multipliant ses dessins, lui faisait une réputation qui se répandait de toute part et lui acquérait une gloire immortelle. Il pouvait dessiner à la plume sur le bois ses pensées et il était sûr que le graveur ne laisserait pas passer un seul trait, qu'il les rendrait de leur épaisseur, et qu'ainsi rien ne serait perdu de son travail, et que chaque estampe que donnerait l'impression de la gravure serait une copie fidèle de ce qu'il avait dessiné, avantage qui ne se rencontre point dans les autres genres de gravure, où celui qui fait agir le burin et la pointe ne peut jamais suivre si exactement le contour du dessin qu'il imite, qu'il ne s'en écarte et qu'il ne le réduise même presque toujours dans une manière qu'il aura contractée et qui lui sera devenue familière. Ces considérations m'ont souvent fait faire un retour sur moi-même et m'ont jeté dans l'étonnement quand je me suis représenté l'espèce de discrédit où il me semblait voir tomber tout ce qui a été autrefois gravé sur bois. »

Aussi doit-on rendre grâce à Jean-Baptiste-Michel Papillon, fils et petit-fils de graveur, de s'être obstiné à écrire son livre sur la « Gravure en bois » à un moment où cet art disparaissait. La gravure sur bois était tellement ignorée vers 1715 que, dit Papillon, « désireux d'apprendre quelques notions historiques sur sa profession, et que cherchant dans tout Paris un livre sur la matière, chacun lui rit au nez ».

Papillon donc, sans expérience, bourra d'histoires les plus étranges la première partie de son ouvrage, mais apporta sur la technique des renseignements utiles et intéressants. Il fut le graveur qui connut le mieux les ressources de sa profession et qui sut allier la théorie à la pratique. Il est facile de s'en convaincre à l'examen de son « Traité historique et pratique de la gravure en bois », au privilège de 1762, qui fournit exemples et discours. L'impression du traité commença de 1736 à 1738 puis fut interrompue. Pendant ce temps l'auteur fournit un mémoire sur la gravure en bois pour l' « Encyclopédie », mais le texte, résumé pour Diderot, contient des inexactitudes et des images fausses d'outils (Papillon, t. II, p. 386).

Gautier et Fournier, en 1752 et 1758, se sont servis, dans leurs écrits, de la documentation de Papillon qui se retrouve aussi dans le Dictionnaire de Savary, 1761. Papillon fut reçu membre de la « Société des Arts » grâce à Oudry, et, à partir d'avril 1733, le maître graveur donna lecture à chaque séance de la Société du manuscrit de son ouvrage sur la « gravure en bois », publié enfin avec la date 1766.

Dans son livre, Papillon nous apprend que son grand-père grava des cartes à jouer (cartier) et fit des billets mortuaires qui le ruinèrent. Son père Jean Papillon, tout jeune, étudia chez Noël Cochin, graveur à l'eau-forte, puis entra chez un marchand-mercier qui était éditeur de dentelles et de dessins à la plume pour jupons; les dessins chinois pour jupons que grava Papillon II, firent la fortune de son patron Barberet. Il exécuta aussi des papiers peints (et non inventa comme il le dit) dont les planches sont gravées sur bois, et les colla lui-même à Paris, même en province. Quant à l'auteur-graveur Jean-Bapt.-Michel Papillon, il mena consciencieusement son existence de graveur de vignettes, de culs-de-lampe, de lettres ornées, d'une facture excellente. (L'œuvre gravé des Papillon est complet en deux albums : 5.000 pièces au Cabinet des Estampes.) Les séries principales des bois qui le concerne particulièrement sont imprimées en culs-de-lampe dans les « Fables » de la Motte, édition illustrée par Gillot, 1719, et dans les « Fables de La Fontaine » ornées de compositions



d'Oudry. A ce sujet, Papillon s'exprime ainsi : « Si d'ailleurs Nicolas le Sueur a fait conjointement avec moi des fleurons de fleurs assez beaux et passables pour la belle édition in-folio des Fables de La Fontaine où sont les sujets en taille-douce du célèbre Oudry, comme il les a gravés d'après les dessins de Bachelier, il s'en est mieux tiré que d'autres choses, sans y avoir néanmoins gravé les endroits les plus délicats que la main de La Ferre lui exécutait, à la vérité sous ses yeux, et qu'il retouchait ensuite. »

Dans l'avertissement des Fables d'Oudry, en 1755, époque où la gravure sur bois était si dépréciée, se trouve une explication dont les considérants méritent d'être cités :

« L'on y verra quelque chose de neuf quant à la gravure sur bois. Cet art trop négligé et à l'aide duquel les premiers maîtres de la peinture n'ont pas dédaigné de nous transmettre leurs desseins et leurs compositions, semble ne servir depuis longtemps qu'à défigurer les plus belles éditions, et à y introduire un certain goût gothique qui tient de la barbarie des premières siècles (!) Pour s'en sauver on est obligé de recourir à la taille-douce et de lui faire remplacer, par les secours étrangers à la typographie, les ornements de la gravure sur bois qui lui sont véritablement analogues et nécessaires et dont l'effet et les procédés sont tout à fait différents. L'on a donc cru devoir essayer de faire produire à la gravure sur bois tout ce qu'elle était capable de faire. Dans cette intention, l'on a choisi les sujets qui pouvaient être les plus heureusement rendus : c'est Monsieur Bachelier (de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture et directeur, quant aux dessins, de la manufacture royale de porcelaine de Vincennes), très habile peintre en fleurs, qui en a fait les desseins, et c'est MM. Le Sueur et Papillon qui en ont exécuté la gravure d'une manière à venger leur art du discrédit dans lequel il tombait. » (Fig. 182.)

Ces considérations prouvent qu'un mouvement en faveur de la gravure sur bois s'esquissait déjà dans la seconde moitié du XVIII[e] siècle. Peu de temps après, en Angleterre, furent prises des initiatives pratiques avec d'autres éléments, dont le *bois de bout*, pendant qu'en France le livre de Papillon devenait le testament de la gravure sur *bois de fil.*

Afin de mieux donner une idée de l'habileté technique de Papillon, mentionnons une gravure de la dimension d'un timbre-poste et représentant, dans un cadre historié, des cavaliers combattant. Nulle planche si petite n'est gravée d'une manière si curieuse (Papillon, t. I, page 157.). Le sujet principal est tiré gris tandis que le cadre est venu coloré sur le papier. Au point de vue typographique, cette différence de tons serait tout un problème si nous ne connaissions les planches originales de Papillon dont nous publions des épreuves tirées sur empreinte galvanoplastique, et que nous n'y avions pas constaté, dans les parties délicates des lointains, un baissement de niveau sur le bois. De la sorte, l'encre du rouleau touche moins ces parties et la pression typographique s'y opère plus douce. Papillon, du reste, dans son Traité (t. I, page 138), parle de sa « découverte ». La première expérience qu'il en fit, pour une vignette d'un journal de Verdun, ne fut pas heureuse, car, ayant été trop baissées les parties douces ne purent être atteintes par le foulage sans adjonctions de hausses, c'est-à-dire de *mise en train,* terme employé de nos jours pour aider à obtenir une pression plus ou moins accentuée.

Les premiers bois de Papillon le jeune furent publiés en 1727 dans un almanach, et il imita en cela ses confrères, car, dit-il, « chacun voulait s'en mêler et les



almanachs poussaient comme des champignons ». De préférence, l'artiste dessinait sur le bois, au pinceau, les ombres et les valeurs, laissant au canif le soin de traduire ces tons par des tailles plus ou moins ouvertes et plus ou moins épaisses, fines dans les fonds, grasses au premier plan; cette manière lui venait de son père. Quelquefois les graveurs improvisaient sans ombres préalablement massées, en suivant des yeux le modèle sur papier; d'autres, au contraire, exécutaient toutes les parties ombrées à la plume, par tailles et contre-tailles écrites d'avance.

D'autre part, Papillon démontre, pièces à l'appui, la résistance des blocs de bois gravés sous la presse de l'imprimeur. Il mentionne telle gravure (T. I, p. 72) qui avait subi un tirage de 120.000 épreuves; telle autre, un portrait du pape qui passa 60.000 fois sous la presse; telle autre encore, un passe-partout, pour une gazette de province, et qui servait depuis 1754. Son grand-père Papillon avait gravé sur poirier la grande planche représentant la *Sainte Vierge dans une gloire,* pour les administrateurs de la confrérie royale de la Charité de N.-D. de Bonne-délivrance, à Paris, et cette planche ne bronchait pas après 90 ans d'usage, à raison de 500 à 600 exemplaires par an. Ce chiffre peut être certifié par les administrateurs, dit Papillon, qui ajoute : « le bois semble un peu usé ». Une autre planche exécutée en cormier, d'après un dessin de Boutemont, après avoir fourni, en 1761 plus de 60.000 exemplaires, était aussi nette que si elle venait d'être taillée. Les constatations de Papillon concordent, en somme avec ce que nous savons des bois modernes qui, après un rendement de 20 à 30.000 épreuves, sont aussi bons qu'avant le tirage : la manière de conduire l'impression importe particulièrement à ce sujet.

Malgré tout, « le goût du gothique qui tenait de la barbarie des premiers siècles » n'était pas éteint; il s'éternisait encore comme le style ogival de nos cathédrales incomprises et couvait sous l'image populaire. C'est cette imagerie, surtout religieuse, que nous avons étudiée au début de ce livre, et que de beautés n'y avons-nous pas rencontrées! Certes, le placard à images profanes fut moins bien inspiré, cependant il se forme à la même école de naïveté sincère, et cela vaut bien quelque chose.

A la fin du XVIe siècle où travaillèrent surtout les « dominotiers », en 1590 un arrêt est rendu en leur faveur; le papier de tenture fut aussi une industrie qui était de leur ressort. Le nom de dominotier est venu, assure-t-on, de l'usage primitif de colorier les sujets religieux des estampes gravées au trait, les images du *Seigneur,* d'où le nom de *Domino*. Les cartiers étaient dominotiers quand ils coloriaient les cartes à jouer et le papier marbré pour la tenture et la reliure, si bien que des estampes coloriées des XVIIe et XVIIIe siècles portent : dominoté par un tel. Cette industrie alimenta un certain nombre d'ateliers à Troyes, Chartres, Orléans, villes suivies de près par Caen, Beauvais, Cambrai, Lille, Nantes, Limoges, et plus tard Épinal, Nancy, Metz, Montbéliard, Strasbourg. A Chartres principalement, des familles de graveurs : Noquet, Allabre, Garnier, pendant plusieurs générations répandirent en France les histoires gravées de « Geneviève de Brabant », du « Juif-Errant », du « Père Lustucru », de « N.-D. de Liesse ». Le bois normand eut « maître Merlier montrant son ours »; le bois breton développa les légendes du VIe siècle alors que le Roi Grallon régnait à Ys en Cornouailles, et illustra les almanachs bretons dont l'origine remonte aux anciens bois gravés. Les musées du Mans et de Caen possèdent des planches anciennes de ce genre.

Les almanachs présentent parfois de petits bois dans le genre de l'*Été* et l'*Hiver*, (fig. 115 et 117) exécutés tous sur buis à la fin du XVIIIe siècle. Sur poirier et plus grands



du « Bonhomme Misère », de 1797, de la « Farce des Bossus », de « Grattelard, Jasmin et Jean Broche » évadés de la Comédie italienne, sont sans art véritable. L'Imagerie de la rue St-Jacques apporta entre autres, une production incessante et édita une *vue de la place de Grève* le jour de la prise de la Bastille.

De l'époque du Consulat un bois nous est resté gravé par Duplat, d'après un dessin, signé Dug. del. et dans le goût gréco-égyptien de l'époque (fig. 116). Des portraits de Napoléon et de Joséphine, édités à Chartres chez Garnier-Allabre, se joignent à d'autres images sur Roquelaure, Malbrough, Gribouille, le Grand Diable d'argent, le Monde renversé, le grand dîner de Gargantua, la Bête de Gévaudan, le Juif-Errant tel qu'on l'a vu à Avignon le 22 avril 1784, etc.

Les images populaires, particulièrement les productions d'Épinal, ont été étudiées spécialement dans des ouvrages très documentés; elles sont intéressantes en ce qu'elles restent un reflet fidèle des idées, des mœurs des temps, et les dernières venues ne sont pas si loin de nous.

En Angleterre, où depuis le XVIIe siècle se pratiquait la gravure dite à la *manière noire* (planche de métal grainé, travaillée au brunissoir), le bois fut moins délaissé à la fin du XVIIIe siècle qu'en France. Nous retrouvons en Angleterre quelques artistes de valeur qui lui conservent leurs faveurs. Kirkall, de 1722 à 1724, exécute des camaïeux ainsi que des illustrations pour livres, et Arthur Pond, comme son émule Knepton de 1734 à 1739, reproduit des dessins de maîtres italiens, en camaïeu de ton très léger, les traits de ces planches sont établis à l'eau-forte. J.-B. Jackson, 1742, à Venise, se livre au même travail d'après des tableaux vénitiens et publie un livre sur « la gravure sur bois en couleurs et ses rapports avec le papier peint ». En 1750, de Bell, d'après Hogarth, grave les bois des « Degrés de la Cruauté », et des artistes anglais cultivent la gravure sur bois en couleurs. Enfin, Jean Skippe, 1781, exécute des planches en clair-obscur, dans le genre des graveurs italiens. C'est à cette époque que Bewick utilise le buis *de bout* dont la technique spéciale procurera au bois gravé une impulsion nouvelle.



Fig. 75. — Portrait d'Antoine de Bourbon, par G. Reverdy, de Lyon (Bibl. nat. Paris).



Fig. 76. — Gravure sur dessin d'Albert Dürer : *Saint Christophe*, 1511 (fragment).



Fig. 77. — Gravure du *Thewerdanck*, imprimé à Nuremberg par Schonsperger, 1515-1519 (fragment).



Fig. 78. — Gravure de *Saint Georges*, de Lucas Cranach, 1506 (fragment).
Fig. 79. — Gravure de la *Sainte Famille*, de Hans Baldung Grien (fragment).

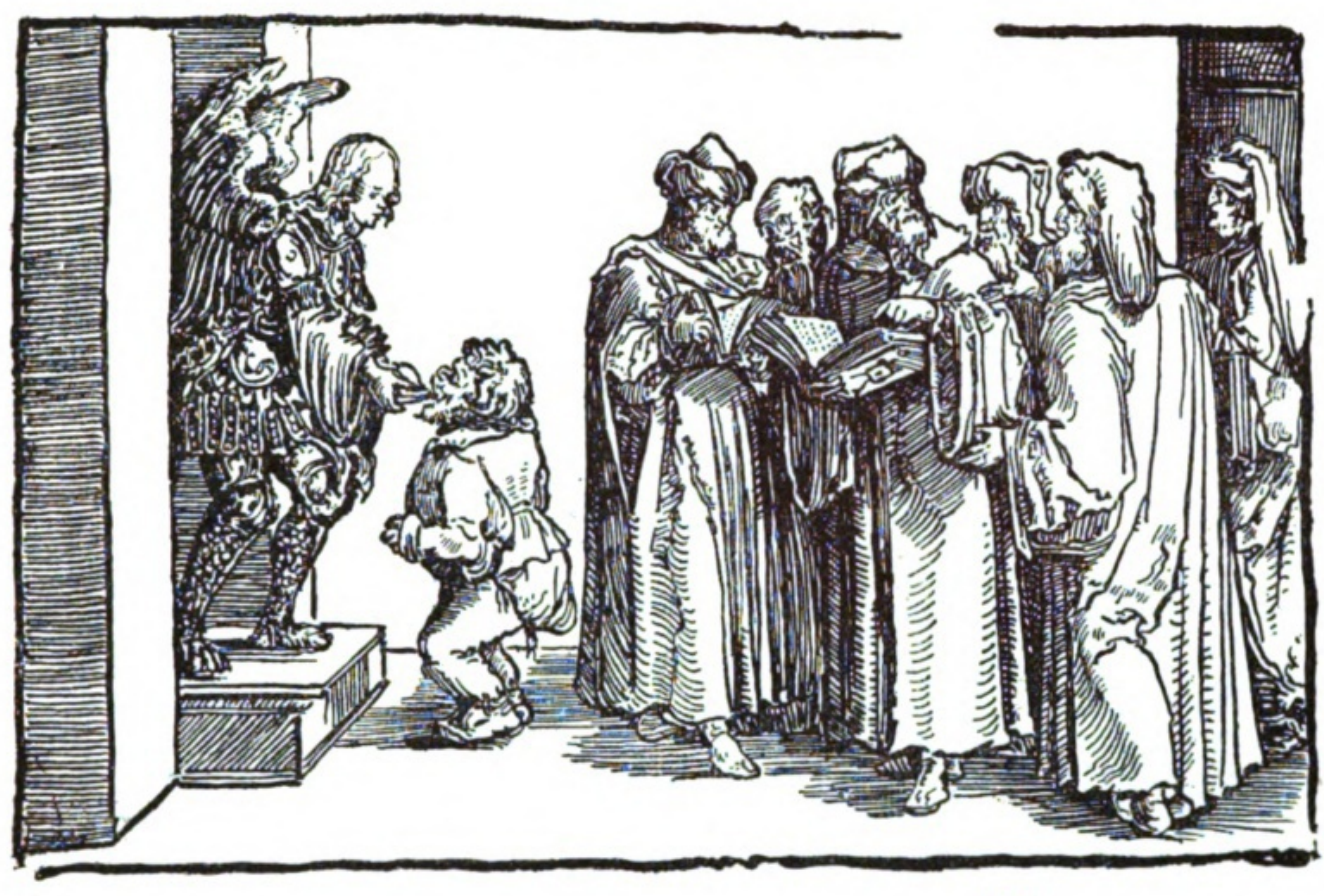




Fig. 80. — Gravure sur dessin de Hans Weiditz (d'après le Recueil de Steinmayer).
Fig. 81. — Gravure de l'*Érasme*, dessin de Holbein, gravé par Lützelburger;
pl. orig. sur buis de fil, au Musée de Bâle (fragment).







Fig. 82 et 84. — Gravures des *Simulachres de la mort*, dessinées par Holbein, gravées par Lützelburger; 1523-1526.
Fig. 83. — Gravure de Urse Graf : *La Mort guettant sa proie;* Bâle (fragment), d'après Hirth et Muther.



Fig. 85. — Lucas de Leyde : *Adam et Ève* (fragment).





Fig. 86. — Portrait de Othon-Henri de Scherverzenberg, 1607; dessin de Goltzius, gravé par Chr. Van Sichem (fragment d'après Hirth et Muther).
Fig. 87. — Gravure sur dessins de Jacob Corneliszen d'Amsterdam pour les *Prognosticaciae van Jare*, 1526, Anvers, chez Joh. Thibault (d'après Nijhoff).





Fig. 88. — Gravure de Jegher, sur dessin de Rubens : *l'Enfant Jésus et saint Jean* (fragment).

Fig. 89. — Gravure de Ant. Van Lest, sur dessin de P. Van Borcht, 1554, à Anvers pour Plantin (d'après Max Rooses).





Fig. 90. — Gravure de Zoan Andrea Vavassore, Venise 1526, pour le *Libro della Regina Ancroia.* (Leclerc, édit.)



Fig. 91. — Gravure de Boldrini, sur dessin du Titien; *Vénus et l'Amour* (fragment d'après Hirth et Muther).

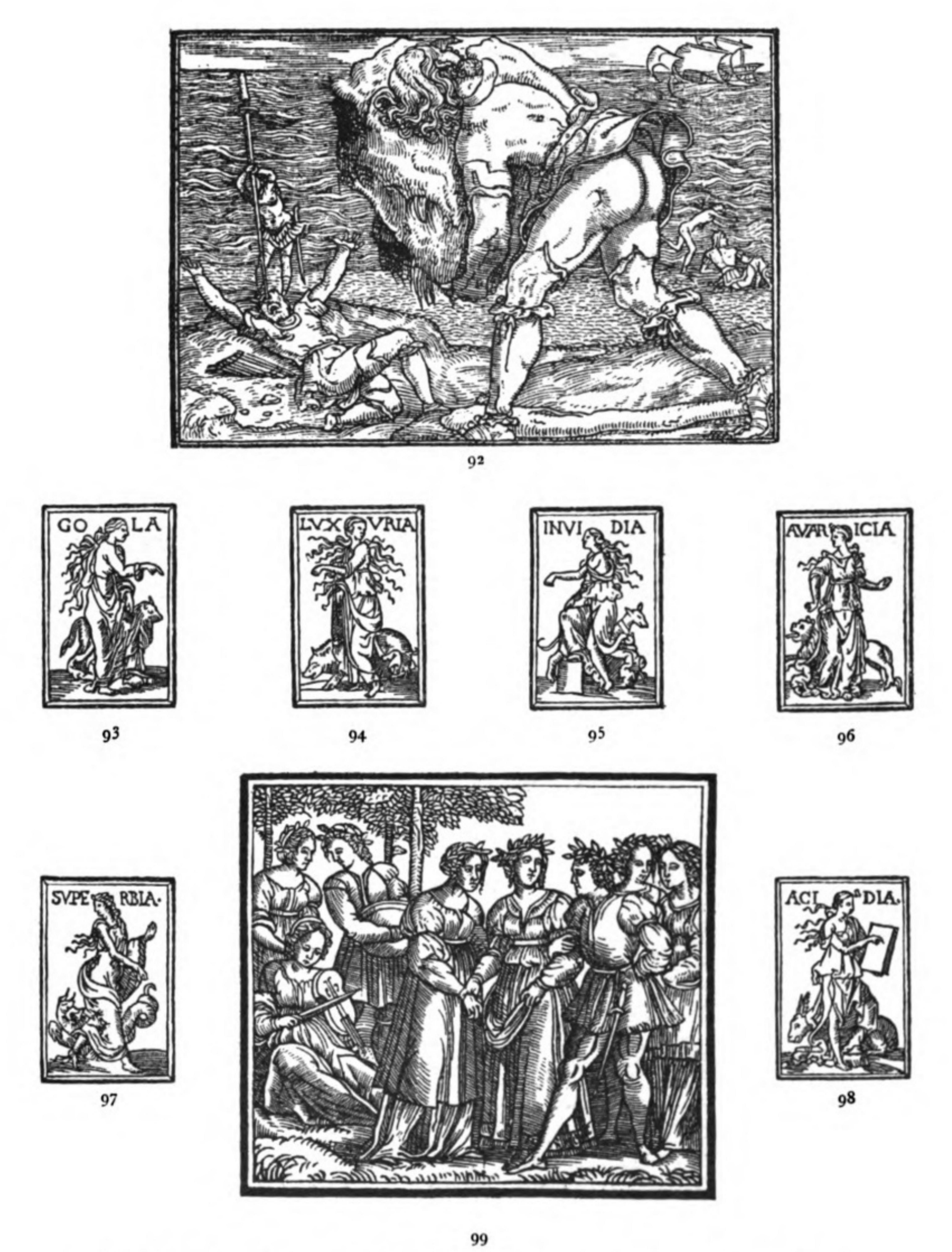


Fig. 92. — Gravure pour un *Ovide* imprimé chez Gabriel Giolito de Ferrare. (Leclerc, édit.)
Fig. 93-98. — Gravures de Daniel Liechtenstein pour les *Off. della R. V.*, Venise, 1553. (Leclerc, édit.
Fig. 99. — Gravure pour un *Décaméron*, Venise, 1531 ; imprimé chez Melchior Sessa. (Leclerc, édit.)



Fig. 100. — Marque au *Pot cassé*, de Geoffroy Tory, vers 1525 ; Paris.



Fig. 101. — Gravure à la ‡; d'un atelier lorrain de la première partie du XVIe siècle (pl. orig. coll. Rahir).

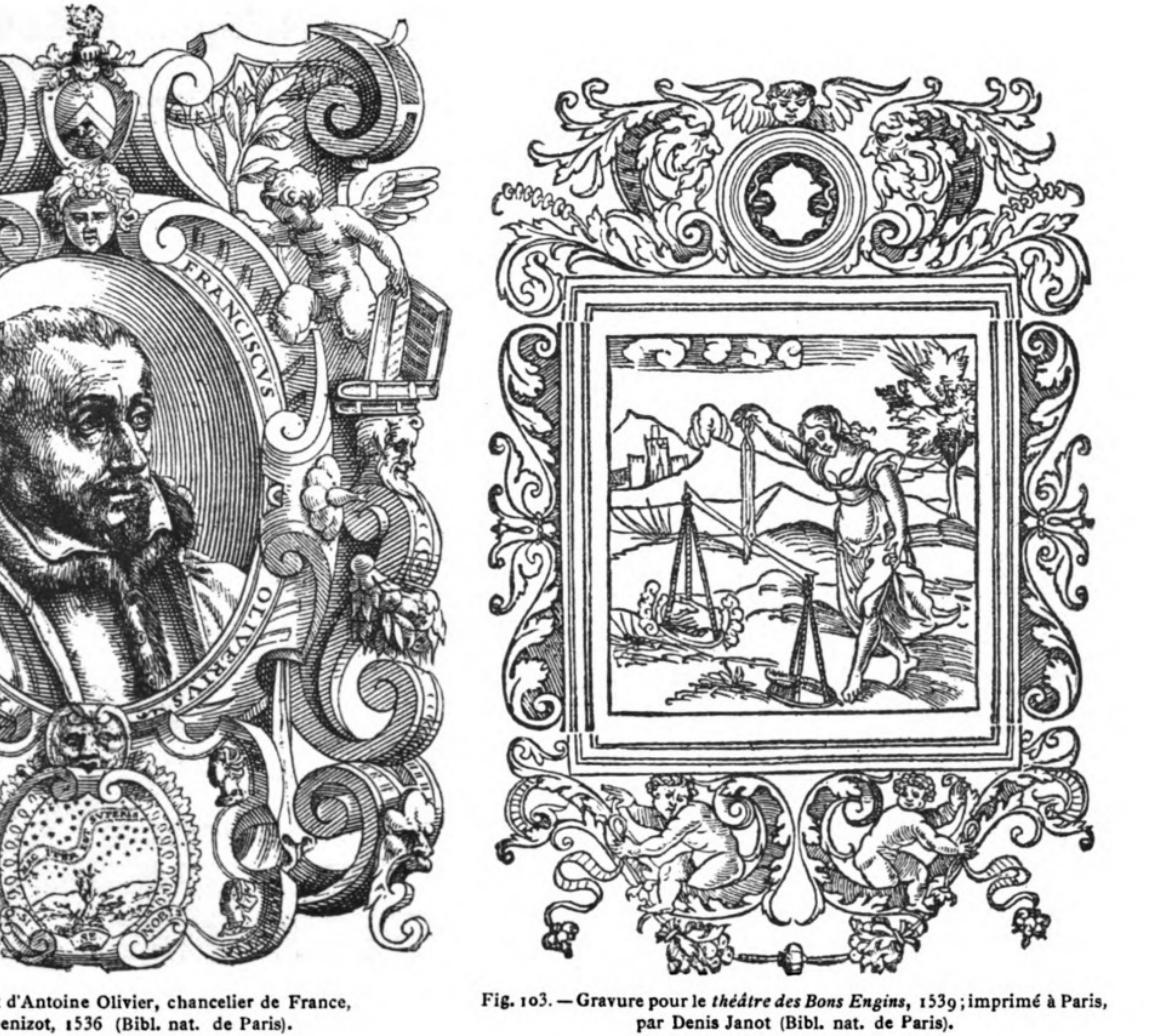


Fig. 102. — Portrait d'Antoine Olivier, chancelier de France, par Nicolas Denizot, 1536 (Bibl. nat. de Paris).

Fig. 103. — Gravure pour le *théâtre des Bons Engins*, 1539; imprimé à Paris, par Denis Janot (Bibl. nat. de Paris).





Fig. 104. — Gravure pour le *Décaméron*, de Étienne Roffet, 1545, Paris (pl. orig. rognée en 1548, coll. Rahir).

Fig. 105. — Gravure pour le *Songe de Polyphile*, 1546, Paris, chez Jacques Kerver.



Fig. 106. — Gravure pour l'*Entrée de Henri II à Paris*, 1549; chez Jean Dallier.

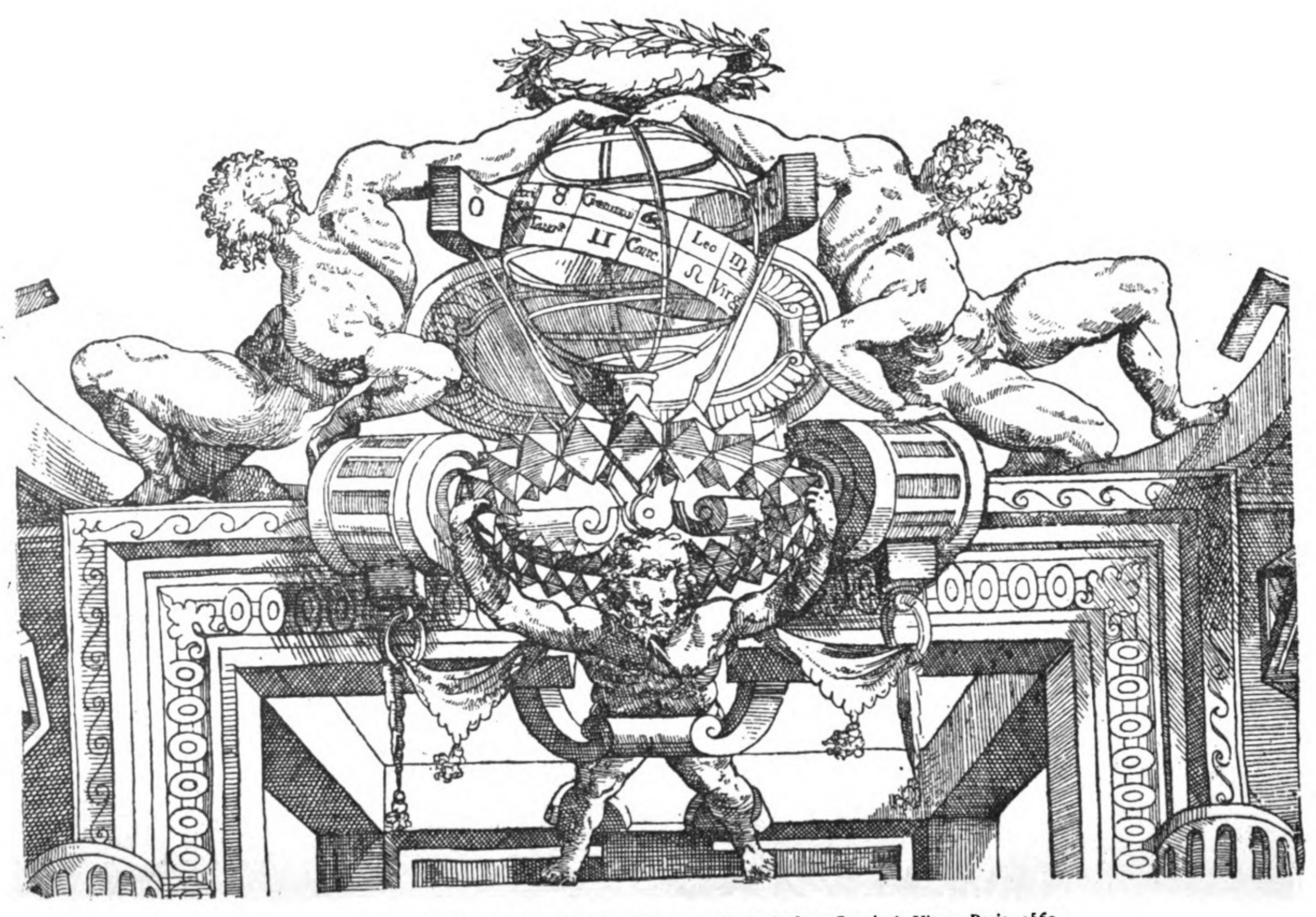


Fig. 107. — Gravure de Jean Royer et Aubin Olivier sur dessin de Jean Cousin le Vieux, Paris, 1560, pour le frontispice de *la Perspective* de Jean Cousin (fragment).



DIX
LIVRES
DE
LA CHIRVRGIE,
AVEC
Le Magasin des Instrumens necessaires à icelle.
Par AMBROISE PARE, premier Chirurgien du Roy,
ET IVRE
A PARIS.
De l'Imprimerie de Iean le Royer Imprimeur de sa Maiesté, au vray Pottier.
Auec priuilege.
1564.

Fig. 108. — Encadrement-titre, à la devise Charles IX, 1564.

LES
SINGVLIERS
ET NOVVEAVX POVRTRAICTS, DV SEIGNEVR FEDERIC de Vinciolo Venitien, pour toutes sortes d'ouurages de Lingerie.
DEDIE A LA ROYNE
DERECHEF ET POVR LA TROISIESME FOIS AVGMENTEZ, outre le reseau premier & le point couppé & lacis, de plusieurs beaux & differens portrais de reseau de point côté, auec le nombre des mailles, chose non encor' veuë ny inuentée.
A PARIS,
Par Iean le Clerc le Ieune, au mont Saint Hilaire, au Chef Sainct Denis, pres le Clos Bruneau.
Auec priuilege du Roy.
1588.

Fig. 109. — Encadrement-titre dû à Jean Cousin le Jeune, 1588.



Fig. 110. — Gravure de l'École française du XVIe siècle; style des Plantin. (Pl. orig. sur buis de fil; coll. Rahir.)





Fig. 111. — Gravure sur dessin de Bernard Salomon pour les *Quadrins de la Bible*, Lyon, 1553.

Fig. 112. — Gravure de l'École lyonnaise du XVIe siècle. (Pl. orig. sur buis de fil; coll. Masson.)



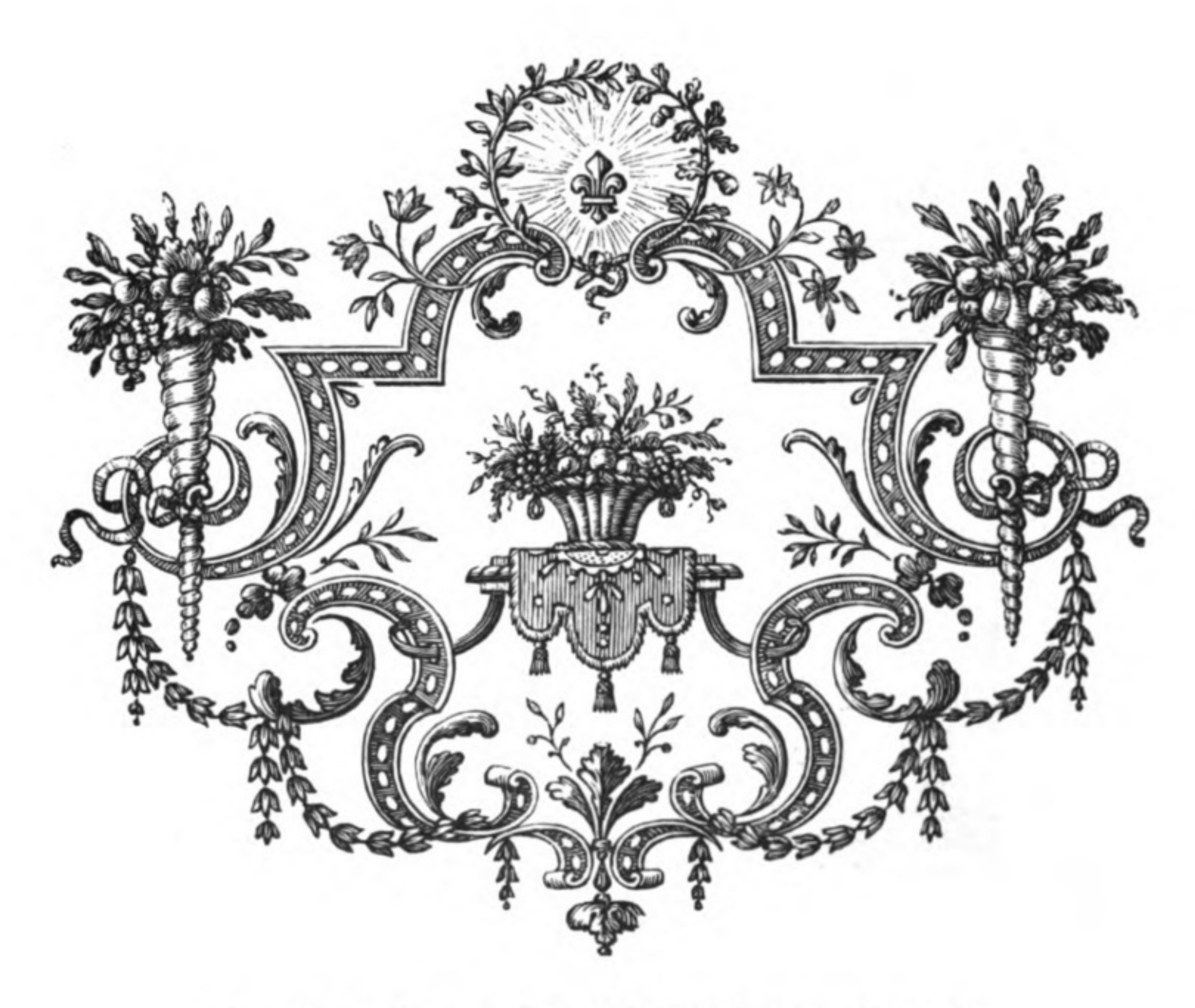


Fig. 113-114. — Gravures de J. B. M. Papillon. (Pl. orig. sur buis de fil; coll. de l'Imprimerie nationale de Paris.)



115



116



117

Fig. 115 et 117. — Gravures exécutées sur buis de fil, à la fin du xviii[e] ou au commencement du xix[e] siècle, pour un almanach (pl. orig.; coll. de l'Imprimerie nationale de Paris).

Fig. 116. — Gravure de Duplat, sur dessin de Dug; commencement du xix[e] siècle (pl. orig. sur buis de fil; coll. de l'Imprimerie nationale de Paris).



Fig. 117 *bis*. — Estampe d'Hokusaï (Lévy édit.).

CHAPITRE V

L'ESTAMPE JAPONAISE

Nous avons déjà observé (p. 18-19) combien les anciens spécimens de gravure chinoise sont d'un art supérieur et pourtant peu connus. L'histoire de la gravure chinoise est à faire. Ignoré, cet art commence à être soupçonné comme ayant accompli un cycle considérable. Après avoir reçu ses origines du Centre-Asie, il contribua à la formation graphique coréenne avant celle du Japon, puis se pétrifia.

Le peu que nous savons de cette gravure chinoise dispose au désir de la connaître davantage, tellement les modèles en sont admirables, d'une santé robuste, d'une science si sûre qu'il faut remonter jusqu'à la Grèce pour trouver quelque comparaison, et peut-être même y pressentir un lien. La Chine engendra donc sa brillante élève japonaise, sa rivale, qui ne donnera que le reflet adouci de grandes traditions, la réduction souvent manierée ou frivole, mais charmante et vivante.

Le boudhisme, entré au Japon en 552, y devint officiel en 624; l'art religieux de la Chine le suivit. Au VIIIe siècle, l'influence chinoise est très manifeste dans l'Empire du Soleil-Levant. C'est à cette époque que fut introduite la gravure chinoise avec les « Versets boudhiques » et les images d'ascètes vénérés.

Le style chinois prévalut à Yédo avec l'école de Kano, au XVe siècle, et en 1582 encore le « livre des canons boudhiques » du Japon est imprimé sur des bois chinois. Même en 1765, les nishiki-yé japonais (images où était imité le brocart), dit Bakin dans l' « Enseki Zutsuchi » (1767-1848) égalaient les impressions chinoises en couleurs. Il n'est pas douteux également que l'école de Korin et les premiers essais de l'Ukiyo-yé (images populaires) ne soient les derniers reflets de l'inspiration chinoise en même temps qu'une réaction contre les tendances des Vieux-Chinois des écoles académiques.

Ce n'est pas la Chine actuelle qui peut donner la clef de l'histoire de la gravure chinoise, elle se trouve au Japon. « Au Japon seulement, dit M. P. Pelliot, subsiste un ensemble d'œuvres chinoises dont le sort est fixé et l'état civil régulièrement suivi depuis le huitième siècle. Le critique d'art en Chine, malgré son zèle et malgré son goût, a manqué de points de repère solidement établis. » En attendant l'étude révéla-



trice que M. P. Pelliot désire réaliser, nous devons, faute de mieux, aborder de suite la gravure japonaise, fille de la gravure chinoise.

En Extrême-Orient, l'histoire de la gravure, par sa polychromie se confond, à certaines époques, avec l'histoire de la peinture. Toutefois les premières gravures japonaises ne datent que de la fin du XVIIe siècle, tandis que la peinture japonaise est de beaucoup plus ancienne.

Du Ve au VIIe siècle de notre ère, des peintres chinois et coréens introduisirent au Japon la méthode et la technique chinoises qui y entrèrent conjointement avec le boudhisme tout imprégné de l'art de l'Asie Centrale, de Khoten particulièrement. Le boudhisme révéla sa richesse décorative (dont l'Inde a donné tant de preuves) que les Chinois et les Coréens tempérèrent souvent d'une sobriété voisine de la calligraphie. Du VIIe au VIIIe siècle ce fut la période primitive de Nara, alors capitale. Trois styles ou *yé* étaient en honneur : le *kara-yé :* chinois; le *korai-yé :* coréen ; le *butsu-yé :* boudhique.

L'art chinois, particulièrement la gravure chinoise si ancienne, ayant contribué de concert avec le boudhisme à former l'art graphique du Japon, pourquoi la gravure sur bois japonaise est-elle relativement si tardive venue? Plusieurs explications peuvent être données.

Chez tous les peuples, l'art, à l'origine, est d'essence religieuse, mais au Japon, avant le VIe siècle, la religion était le shinthoïsme, croyance ethnique, sorte de culte de l'esprit ancestral des mânes, lequel ne demande pas pour ses temples de divinité objective car les mystères n'y sont pas incarnés; donc nul penchant vers la figuration des dieux. Le boudhisme, au contraire, que les Chinois importèrent au Japon au VIe siècle, possède un panthéon, et par là même des images nombreuses; elles se distribuaient aux lieux de pèlerinages chinois, boudhiques ou autres, de sorte qu'au Japon l'image religieuse ancienne est plutôt chinoise de fabrication.

Quand, au début du IXe siècle, le shintoïsme transforma le boudhisme au Japon, ouvrant la porte à un compromis, de 889 à 1334 l'influence chinoise déclina, c'est à un moment de cette période, au XIIIe siècle, que l'école de Tosa, à Kioto et aux centres non dominés par les Shoguns, fut instituée dans un esprit national. Il est encore peu question de gravure sur bois japonaise, bien que deux images boudhiques, au Japon, portassent les dates de 1222-1282 et 1325. Le besoin ne s'en faisait pas sentir, probablement par le fait que la peinture étant exclusivement un art de luxe, l'esprit des hautes classes ne pouvait concevoir l'idée de multiplier une œuvre d'art et d'y intéresser le peuple. De plus, comme l'image religieuse était boudhique, par conséquent chinoise, la petite industrie suffisante de cette imagerie devait être tout entière concentrée entre les mains des ascètes boudhiques gardiens des secrets de fabrication, qui tombèrent un jour, par les Chinois, aux mains des artistes et des artisans japonais. Et ce n'est pas au centre de Kioto et à l'école de Tosa que la technique fut la meilleure au début de l'imagerie japonaise, mais au Yédo des Shoguns, où l'influence chinoise s'allia plus précisément au sentiment japonais populaire. Yédo devint même le centre important de l'estampe et du livre japonais. Enfin, la gravure japonaise n'exista véritablement que le jour où le génie national put se montrer dans toute sa plénitude, c'est-à-dire quand il put s'approcher des commerçants, des artisans et du peuple, dans le cours du XVIIe siècle. Alors un monde nouveau s'engagea dans une période d'imagerie populaire comme aucun pays n'en a jamais connue. Ainsi que nous le savons, cet art porte un nom caractéristique presque révolutionnaire : Ukiyo-yé, image populaire. La gravure sur bois, en Extrême-Orient comme en Occident, fut la grande vulgarisatrice de l'art. Pour cette raison encore, la diffusion extraordinaire des images, avec les sujets qui y étaient traités, en éloigna les nobles et les archaïsants rebelles aux évolutions, parfois maltraités dans ces placards. Les Japonais cultivés et gardiens des traditions académiques, firent peu de cas de ces œuvres éminemment vulgaires pour eux. Leur beauté n'a été révélée, réellement et bien tardivement, que par les Occidentaux qui n'en jugèrent que les qualités artistiques, d'une saveur nouvelle, et les goûtèrent démesurément.



Cette mode résulta inopinément du coup d'État de 1868 qui permit au Japon d'ouvrir ses ports aux Étrangers, faveur dont jouissaient, depuis 1858, quelques villes japonaises.

Les gravures japonaises commencèrent à être connues du grand public à l'Exposition de Londres de 1862; les premières épreuves arrivèrent à Paris la même année. Les artistes français et étrangers remarquèrent de suite ces œuvres; puis les voyageurs et d'éminents écrivains aidant, l'exposition de 1867 consacra définitivement en Occident l'estampe japonaise, qui eut sur les peintres illustrateurs une influence manifeste. Les graveurs français, tous voués, à cette époque, à la reproduction de dessins pour le livre conçu encore dans l'esprit romantique, ne furent pas touchés par le nouveau goût.

Dans le dernier quart du XIXe siècle l'engouement japonais, qui fut un chic, ne fit que s'accentuer, et des expositions spéciales furent organisées en tous pays. De leur côté, les Japonais ne perdirent pas l'occasion, et publièrent d'importantes séries de reproductions; leurs artisans initièrent des artistes européens à leurs secrets, et les Japonisants devinrent nombreux. Sans exagérer, l'exemple japonais a largement contribué à donner à la gravure sur bois originale moderne son caractère vivant et ce charme de polychromie dont elle a fait preuve. Enfin, les cinq expositions du Pavillon de Marsan, de 1909 à 1914, triomphèrent en dernier lieu auprès du grand public, à Paris, et donnèrent une idée assez complète de l'estampe japonaise.

Au point de vue de la chronologie générale de la gravure sur bois, l'estampe japonaise arrive à point pour combler la lacune européenne qui, justement, coïncide avec la période japonaise, depuis la fin du XVIIe siècle jusqu'au commencement du XIXe siècle. Nous n'apporterons ici qu'un simple chapitre résumant l'histoire et la pratique de la gravure japonaise. De nombreux ouvrages, en toutes langues, traitent le sujet; c'est à ces lumières que nous recourrons à l'occasion.

***

La technique japonaise diffère peu de celle de la gravure sur bois primitive de l'Europe occidentale. Comme celle-ci, elle s'exécute sur bois de fil (poirier et cerisier de préférence). Le dessin à reproduire, exécuté au pinceau sur papier transparent, est collé à l'envers sur la planche préalablement polie au rabot, et non à la ponce, en ayant soin de ménager un espace de quelques centimètres sur les côtés droit et inférieur du sujet. En ces places libres, deux encoches taillées à vif et perpendiculaires serviront de butoir à la feuille de papier, l'une étant à angle droit et réservée à la partie en équerre, l'autre à l'extrémité de gauche. L'encoche à angle droit recevra l'angle du papier, tandis que l'autre encoche servira de guide en cas d'adjonction d'aplats polychromes sur une même épreuve.

Les deux faces de la planche peuvent être préparées de la même manière et utilisées indistinctement, car l'impression à la main ne comporte de pression que du côté gravé et par friction : *suri komi* selon l'expression japonaise, *Ehon sui komi no saishiki* « livres illustrés en couleurs où l'on fait pénétrer ces dernières en frottant » (De Tressan).

Sauf pour la tenue du canif à poigne main et plus verticalement que la pointe employée au XVIIIe siècle, par Papillon qui a noté cette différence en 1765, on peut se reporter au chapitre initial de la technique de la gravure sur bois de fil (pages 26-27). De nos jours, les graveurs japonais tiennent leur canif comme les graveurs occidentaux, à



la façon d'un scalpel. De petites gouges, de petits ciseaux, des canifs à biseau dextre ou senestre sont employés selon les cas. Les instruments représentés (fig. 175-176) — dessins extraits du « Japon pratique » de Régamey — sont ceux dont se servent, de temps immémorial, les Japonais pour l'impression à l'eau, et non à l'huile, basée sur le plus ou moins grand degré d'humidité de la planche encrée et du papier. Il y a là un tact particulier. Parmi l'outillage utilisé figure un large pinceau; il sert à mouiller le papier; un autre plus petit encrera la planche badigeonnée pour ainsi dire. La gravure japonaise étant exécutée sans croisements de tailles et modelés graphiques, le travail ne risque pas de se boucher avec l'encre liquide dont est enduit le pinceau; l'excès de couleur étant absorbé par le bois poreux, humecté préalablement. L'objet qui sert de presse, est de forme ronde et plat, sorte de frottoir, le « baren », fait d'un disque en carton recouvert d'une feuille de bambou ligneuse, parfaitement tendue d'un côté, et tordue de l'autre en deux cordelettes réunies en forme de poignée. Le baren est difficile à fabriquer et la manière de le faire est longue à acquérir, même pour les Japonais malgré leur dextérité.



En examinant la première estampe japonaise venue, on se rend compte que l'ombre des objets n'est pas indiquée, encore moins l'ombre portée : ce sont des superfétations, des goûts de romantiques. D'après la doctrine chinoise, l'ombre étant quelque chose d'accidentel, d'irréel, ne vaut pas la peine d'être représentée.

La négation de l'ombre implique absence d'éclairage et atténuation de toute vibration lumineuse relative. Aussi la peinture japonaise est-elle aux antipodes du clair-obscur. Et en dessin comme en gravure on ne voit nulle trace de ces traits croisés, de ces hachures, de ces factures classiques dont les dessins à la plume et les gravures européennes sont chargés dans les modelés. Le dessin, au Japon, se modèle de lui-même, ou plutôt caressant les formes par le jeu de ses lignes, seul, le trait semble les faire tourner.

Le Japonais se borne dans ses dessins à donner l'essentiel, le principe de vie, que l'on retrouve dans deux des six formules de Sei-Ho (499-501) : « La consonance de l'Esprit qui engendre le mouvement de la vie » complétée par celle « des os au moyen du pinceau », c'est-à-dire de la structure interne (Chavannes).

Le dessin japonais est celui qui sait, observe le mouvement (la vie) et tend à en dégager la synthèse avec un minimum de signes. Comme l'esprit est l'essence même de la vie, la ligne constituera la structure même, l'essence du dessin; et ce trait, l'indispensable écriture, l'expression graphique par excellence, possédera au Japon toute sa force.

Le trait prévalut longtemps dans la gravure du moyen âge en Europe; il fut suffisamment expressif et on lui doit les images les plus nobles. De nos jours, cette formule a des partisans déterminés. Toutefois, dire juste avec un simple trait n'est pas chose facile, et l'une des supériorités des résultats japonais consiste dans la manière



d'exécution. Le Japonais ne se sert pas de crayon, mais d'un pinceau encré. Donc, il ne tâtonne pas, ne connaît pas les *repentirs;* le plus simple croquis japonais est toujours volontaire, exact, positif comme un trait de plume, et le pinceau lui donne la souplesse. Cette assurance d'exécution, aussi précise que charmante, est la suite de patientes recherches et d'études judicieuses d'après nature. L'œil japonais s'est formé par une vision simplifiée des objets; elle seule a permis aux maîtres du genre les éliminations nécessaires et leur concision schématique savante. Ce résumé a été obtenu par des exercices mnémotechniques des formes raisonnées que les élèves ensuite ont appris à connaître.

Il s'en faut que les gravures japonaises aient été toutes exécutées d'après nature. Des copies interprétées d'un même type ne sont pas rares à découvrir : ainsi entre Kiyomasu et Masanobu. La même formule, très ancienne, invariablement appliquée, a doté l'estampe japonaise de la grande unité d'un style général dont les variations, bien que très réelles, peuvent paraître spécieuses à un œil peu exercé.

A la science de la ligne, le Japonais joint aussi la maîtrise de la tache. Dans les croquis surtout et le paysage, exécutés d'après nature, le mouvement et le site sont pochés en quelques coups de pinceau, justes de touche, à l'expression rapide. En ce genre, Hokusaï, après d'autres bien antérieurs à lui, a réalisé des tours de force surprenants.

Les compositions japonaises, au point de vue perspectif, sont conçues comme si le dessinateur avait opéré debout ou bien placé sur une élévation; il domine le sujet. Les terrains sont très développés et les eaux courantes indiquées avec leurs sinueux méandres. La ligne d'horizon est rarement placée plus bas que les épaules des personnages de premier plan, souvent même cette ligne n'est pas visible, elle est hors cadre: ainsi dans Harunobu et Hiroshigé. Cette manière résulte, en principe, d'un manque de sens perspectif, dû aux origines mêmes de l'art primitif où les objets étaient plantés l'un au-dessus de l'autre, les plus haut placés étant les plus éloignés. Cette disposition panoramique peut avoir sa raison d'être, mais retire son importance au ciel, réduit souvent au minimum.

Le dessin au trait ne pouvant satisfaire longtemps un peuple en évolution, en quête de nouveauté, le jeu des couleurs alors devint l'indispensable appoint.

Le seul moyen susceptible de traduire ces couleurs s'était offert dans la superposition des aplats, comme autant d'écrans colorés, à l'aide de planches successives et repérées. Ce progrès permit des plans plus raisonnés, des valeurs plus observées, et l'estampe japonaise connut de séduisantes harmonies.

Si le Japonais a le sens de l'arabesque et de la juxtaposition des couleurs, il ne dispose de cette dernière qualité que comme enlumineur; il colorie, il aime le ramage comme tout peuple d'Orient. Il n'aura pas, à proprement parler, même tardivement, le sens des oppositions ni celui des volumes, caractères que l'on ne rencontre pas avec les écoles du trait linéaire.

Quant aux figures, non pour les hommes dont les traits sont assez caractérisés par les artistes, mais pour les femmes, le visage, vu presque invariablement de trois quarts, doit être rendu sans expression apparente; c'est un cliché tout fait. A ce sujet,



M. de Seidlitz (traduction A. Lemoisne), s'exprime ainsi : « Cette impassibilité s'explique par la notion du décorum particulier aux Japonais, qui exige une expression constamment sérieuse, et oblige les femmes à avoir les sourcils rasés, les lèvres peintes de *beni* et la figure couverte d'une épaisse couche de poudre de riz. » Cette dissimulation admise, officielle, la Japonaise se façonne impersonnelle, masquée. Si bien qu'une noble dame, une *bijin* (beauté), une mousmée, coulée sur le même modèle de la poupée de faïence, ne saurait sourire. Elle ressemble à un gentil animal, richement habillé, un objet de luxe.

Les attitudes du corps, et longtemps avant l'art intime, offrent à peine quelques flexions que facilitent les robes flottantes; une légère inclinaison suffit à esquisser le caractère de la personne représentée, qui ne se livre pas. On ne sent pas non plus entre les personnages d'un même sujet un véritable lien, l'ambiance seule les enveloppe; chacun y vit en soi et semble se complaire en une poésie élégante. La source d'inspiration religieuse paraît être cause que l'art Japonais, ingénieux mais très subtil, se ressentit longtemps des mystères du néant, du nirvana.



Nous avons vu que la gravure sur bois fut introduite au Japon dès le VIIIe siècle (versets boudhiques et images d'ascètes). Les dates relevées seraient ensuite 1222-1282, avec l'estampe attribuée au prêtre Nichiren (Coll. Anderson), et 1325 avec l'image de Fondà et de ses acolytes (coll. Vever). Au commencement du XVIe siècle se montrent les illustrations d'un « Ise Monogatari » (Coll. Jackel et Hurth) et du « Tengu-Dairi » (Coll. Gillot). A la fin du même siècle, 1582, le « Livre des canons boudhiques » paraît avec bois très chinois de style; en 1608 un autre « Ise Monogatari » est publié avec 48 gravures. De nombreuses légendes de même genre, illustrées en noir, portent les dates de 1626, 1630, etc. Bientôt paraît une œuvre vraiment japonaise avec le premier livre illustré par Moronobu, 1659. En 1670, le même artiste publie des estampes de grand format en noir, les *sumi-yé* dont le principe paraît s'inspirer de la Sumiyoshi-riu du XIIIe siècle.

Depuis les origines jusqu'au milieu du XVIIIe siècle, 1740, l'image japonaise ne connut pas l'impression en couleurs. Imprimée avec une seule planche de noir (*sumi*), elle ne fut que tardivement rehaussée de couleur rouge (*tan*) et appliquée au pinceau. (Les images chinoises auraient connu ce rehaut de rouge.) Le *beni* (rouge violacé ou rose fait de jus de légume) vint ensuite ainsi que le vert tendre.

D'après les publications japonaises et leurs écrivains les plus anciens, c'est en 1673-1683 que commencèrent les premières impressions sur une seule feuille, les *hanko no ichmaye* dont les sujets étaient empruntés aux vieilles légendes comme le *combat singulier des Oni* ou diables et le *mariage du rat*. Ces gravures étaient coloriées à la main en *tan* (rouge-orange oxyde de plomb ou minium) et appelées *tan-yé;* en *aoi* (bleu); en *rokû* (vert tendre). Boschû, Shobei, Moronobu, Moroshigé, etc., exécutèrent des images selon cette manière. Le *tan* n'aurait été employé comme couleur,



au Japon, qu'à partir de 1707-1715. L'application en est attribuée à Kiyonobu I qui se servit aussi d'un jaune tendre, extrait d'une plante (*kishiru*). Toute porte à croire que l'on ne peut avec certitude désigner tel ou tel artiste comme inventeur des procédés; d'abord parce que les auteurs japonais sont peu d'accord à ce sujet, ensuite parce que ces procédés viennent plus ou moins de la Chine.

Trois catégories d'images se montrent aux origines, et M. le marquis de Tressan les indique comme suit :

1° « Images religieuses peintes ou grossièrement gravées (ces dernières souvent coloriées à la main en rouge foncé). On en conserve du XIVe siècle dues au prêtre Ryokin (1325), et peut-être du XIIe siècle, destinées à être distribuées aux pèlerins. »
2° « *Otsu-yé,* ou légers croquis de la seconde moitié du XVIIIe siècle se souvenant du style de Tosa, peintures rapides à l'intention souvent caricaturale qu'Otsu-Matabei ou Matahei (Shigeiki Hisaghosi) vendait aux voyageurs parcourant le Tokaïdo. »
3° « *Kamban* ou affiches, à l'origine peintes, d'où dérivent les estampes des Torii. On sait, en effet que Kiyomoto (Shoshighi, 1645-1702, l'un des anciens Torii), exécuta des *gekijó no kamban* (affiches de théâtre) représentant avec talent les acteurs d'Osaka. Kiyonobu I exerça la même profession. »

Avec le *sumi-yé* (image en noir) remontant aux origines, la ligne noire est uniforme, car le *notan*, ou « clarté et obscurité » de la tonalité du *sumi* (improprement appelé « encre » de chine) était absent des premières impressions. »

En 1703, après les *sumi-yé* et les *tan-yé,* (images noires avec applications de rouge), les *beni-yé* (images coloriées au *beni* rouge violacé ou rose, 1725) se repandirent à Kyoto, Osaka, Edo. Dans cette dernière ville, ils furent appelés *Edo-yé* (images d'Edo; 1716-1735). A Dobsche, sur le *sumi* venait s'appliquer de la poudre d'or. Même une couche de colle spéciale (*nikawa*) donna aux *beni-yé* un lustre particulier, d'où le nom de *urushi-yé* (image laquée). Masanobu, en 1720, qui exécuta de ces sortes d'images, fut appelé : Ancêtre du beni (*beni-e no shisō*). Il appert cependant que les *beni-yé* ont été inventés par Izumiya Gonshiro, en 1725, avant d'avoir été mis en vogue par Masanobu dont les estampes prirent le nom d'*ukiyo-yé* (feuille d'image populaire); toutefois après le peintre populaire Ukiyo Matabei, le peintre de la vie courante.

L'école de l'*Ukiyo-yé* connut toutes les phases, de l'état primitif à la débilité, épuisement provoqué par des emprunts successifs faits sur un même fonds.

Avec M. Gookin (trad. de Tressan), « nous constaterons dans les premiers maîtres de cette école (Moronobu, Kiyomasu et le groupe Kwaïgetsudo) une vigueur surabondante, une inspiration vive et une force splendide bien que parfois quelque peu brutale. Les promesses contenues dans ces estampes sont également discernables dans celles de la génération suivante d'artistes dont le représentant le plus notable est Okomura Masanobu. »

Grâce aux progrès techniques réalisés, l'impression des couleurs succéda au coloriage à la main, et l'estampe devint un art de *peintures imprimées* qui, dans une large mesure, remplacèrent les peintures proprement dites. De ce jour, la délicatesse du style,



le charme du coloris, la recherche de la Beauté s'accentuèrent et furent portés à leur summum avec Harunobu, Schunsho, Shighemasa, Koryusai, Kiyonaga, Schuncho. Utamaro, malgré son génie, ne dépassa pas la mesure, et Yeishi et Toyokuii ne purent être des artistes très originaux, comparés à leurs devanciers ; ils arrivèrent surtout à la perfection technique qui est proche de la décadence. Enfin, la vulgarité arriva en même temps que l'habileté qui, seule, prima alors, pendant que des tentatives bruyantes se faisaient jour.

Mais apparaissent les vrais paysagistes japonais, et comme ceux de notre école française ils apportèrent une note très spéciale et vraie. La nature les forma, et mis à même de la comprendre ils la traduisirent avec une vision délicate autant qu'originale. Hokusai et Hiroshigé, qui tous deux connurent l'art occidental, furent les représentants d'un esprit toujours en éveil. Nous leur devons une série d'œuvres remarquables, et leur conception rompt avec la monotonie de la fin de l'Ukiyo-yé.

Après avoir, pendant quarante ans, pratiqué le coloriage à la main, « avec des coups de pinceau énergiques et libres basés sur la technique des maîtres Kano », l'usage de l'impression en couleurs ne fut pas spontané car la difficulté technique du repérage (*kentô*) a dû en retarder l'application générale. En 1742, paraissent des impressions en deux couleurs qui eurent pour auteur d'abord Masanobu avec l'emploi du *beni* et du *soroku* (vert tendre), puis Torii II Kiyomasu, Nishimura Shighemasa, Ishikawa Toyonobu II (1711-1785), Torii Kiyonobu II (1736-1756) et Torii III Kiyomitsu (1735-1785) lequel se servit de deux sortes de *beni* : le rouge et le jaune-rouge (vers 1755). Les couleurs étaient assez violentes et le temps en a adouci les crudités.

En 1756, une troisième planche de couleurs vint s'adjoindre aux deux premières, la planche linéaire considérée à part. Okomura Masanobu combine le bleu foncé, le rouge clair et le bleu pâle; Nishimura Shighenaga, le jaune, le bleu foncé, le rouge clair ; Suzuki Harunobu, avec le rouge vif et le brunâtre, emploie le blanc sur fond neutre et imprime les contours en bleu.

La polychromie japonaise enrichit sa palette quand elle imita le ramage des brocarts; pour cette raison, les images de cette catégorie furent appelées *azuma nishiki-yé* (images de brocart de la côte de l'est) ou *nishiki-yé* (images de brocart).

Elles sont dues à l'invention de Sekine Shimbei (Kayei) vers 1765. Suzuki Harunobu (mort en 1770) fut le vulgarisateur du genre. A la même époque, le jaune, l'orange, le vert, le brun cuir, le rose s'harmonisent dans les impressions. Un recueil littéraire du maître Neboke, 1767, constate « que depuis que les *azuma nishiki-yé* sont répandus, les *beni-yé* ne peuvent plus se vendre, « les Torii doivent céder le pas à Harunobu. Hommes et femmes sont maintenant représentés sous leur apparence réelle » (de Tressan). En 1804, les *nishiki-yé* avaient perdu de leur valeur.

Ce serait, selon Bakin, en 1765, après conversation, entre le graveur Hangishi Kinroku (de *hangi*, planche gravée) et un imprimeur au nom ignoré, que le principe du repérage à cinq planches aurait été établi. D'autre part, dans l' « Ishiwa Ichigon », Suzukiga Yashi déclare que le répérage fut en réalité inventé par Uemura Kichiemon dès 1744, et pour cette raison la méthode prit son nom.



Les artisans (*hofu*) commencèrent alors à exécuter des impressions en couleurs (*saishikisuri*) en cinq blocs, puis en six, sept et huit blocs. Mais la polychromie la plus riche n'offrant toujours que les mêmes ressources, vers 1788, Harunobu et Katsukawa Shunsho (1726-1790) établissent des reliefs sur le papier par le gaufrage et emploient le rouge, le gris, le vert-pomme, l'orange. Les estampes à fond micacé (*kiraye*) que l'on saupoudrait de nacre pulvérisée (*mika*) furent aussi enrichies de touches d'or, d'argent ou de cuivre. A ces diverses substances, Toyokuni I, (1789-1825) ajoute l'emploi d'une certaine nuance pourpre, combinée avec le noir qui, procure une teinte violacée particulière. L'estampe japonaise perdit beaucoup de sa séduction et de son harmonie le jour où les teintures d'aniline furent employées; soit à partir de 1856.

Sauf, en de rares exceptions, il ne faut pas chercher à attribuer aux peintres l'invention de la pratique personnelle de la gravure en couleurs. L'œuvre est souvent collective, aussi n'y a-t-il pas, à proprement parler, de gravures originales au Japon. Le travail technique était fait sous le contrôle de l'artiste qui apposait son cachet sur l'épreuve. Souvent aussi des estampeurs réunis formèrent des associations déterminées. Ainsi le nom Kiyosen d'un artiste chef d'école, est aussi le nom d'une confrérie. Aussi ne doit-on pas dire gravure de X, mais estampe de X.

L'estampe, au Japon, dit M. P. Bowie (trad. de Tressan), « est l'œuvre collective du peintre, du graveur, de l'artisan qui étend la couleur, et de l'imprimeur. Tous contribuent pour une part plus ou moins grande à l'ensemble finalement obtenu. Ce n'est donc pas là la production spontanée, vivante, palpitante du pinceau de l'artiste. Il est bien connu que les maîtres de l'Ukiyoyé se contentaient souvent d'indiquer par des instructions écrites comment leurs œuvres devaient être coloriées à l'impression... Fréquemment plus d'un graveur était employé à la même estampe. Les artisans avaient, en effet, chacun leur spécialité. Les uns étaient spécialement engagés pour graver les coiffures, d'autres les traits du visage, d'autres encore les vêtements. Les plus habiles étaient appelés *Yedo-kashira-bori*... ou maîtres-graveurs de Yédo. »

Les estampeurs japonais ont porté souvent plusieurs noms, pseudonymes ou surnoms, nom de famille, nom de pinceau, nom d'emprunt ou de groupe, qu'un maître transmettait à son élève favori, etc. Ainsi Minko — qui serait l'artiste Shokei — avait comme *go* (nom de pinceau) celui de Gyokujuken. Le Matabei ou Matehei (1716-1635) inventeur des *otsu-yé*, portait le nom personnel de Hiuchi ou Hisagoshi Shigeoki. Shimbei serait aussi le même que Kayei. Toyonobu, dont le nom de famille était Mangosaburo, porta dans sa jeunesse celui de Shighegasu. Dans la vie ordinaire, Torii Kiyonobu était Torii Chobei. Quant à Moronobu, il signait soit de ce nom, soit Hoghatsudo, Tunchosai, Okumura, Bunkaku. Nombreux seraient les exemples à citer; Hokusai porta jusqu'à neuf noms différents.

Le nom du graveur-artisan figurait aussi parfois sur les estampes, ainsi Goro, Meiko do Sakei, Endo Goen, Hakusei, Risen, Giho, Shibo, Hogan, etc. (de Tressan).

Bien que des artistes aient eu des noms si variés, il n'en demeure pas moins qu'ils sont désignés plutôt par leurs noms d'emprunt ou de clan. Ainsi beaucoup d'artistes de l'École Utagawa portent des noms commençant ou finissant par *toyo*, *kuni*, *hiro*, *yeshi*, *sada*, correspondant à autant de séries d'élèves formés par divers membres du clan, de la lignée. Les noms des Torii ont le radical *kivo*. Il y eut aussi une série d'artistes de la suite de Matabei dont la finale du nom est *bei*. A l'école Kitagawa, se rattachent les noms finissant par *maro*. Ces coutumes, bien que très généralisées, ne sont peut-être pas absolues.



Les artistes japonais paraissent avoir été assez jaloux de leurs noms et de leurs œuvres et se prémunissaient contre la contrefaçon. Ainsi Morino (Sogoku) employa le cachet *kogetsu*. Okomura Masanobu, dont les gravures étaient imitées, se servit d'un cachet rouge avec l'inscription : « Torishyōcho (rue Torishyo). Beni-yé d'excellente couleur, imprimé par Okumura. Parce que de nombreuses contrefaçons de mes estampes ont été confectionnées je les publie avec le cachet en forme de gourde apposé ci-dessus » (de Tressan). Une scène de théâtre (coll. Rouart) porte l'avis suivant (traduit dans le catalogue Vignier-Inada, pl. XXXVII, n° 75) : « Le public est respectueusement prié de remarquer que les caractères *Sho-mai* (authentique) sont imprimés sur toutes les estampes sortant de ma maison, et cela afin d'éviter de nombreuses imitations qui ont été faites en se servant de mes estampes comme d'originaux qu'on gravait sur un nouveau bois. »

Suivant leurs formats, les estampes comportent autant de catégories avec noms spéciaux. Ainsi le *Kakemonoyé* ($0^m,55 \times 0^m,28$) est en hauteur, et le *Makimonoyé* ($0^m,75 \times 0^m,20$) est en largeur. Le *Hosoyé* qui mesure $0^m,50 \times 0^m,30$ et le *Nagayé* ou *Hashirakaké* ($0^m,65 \times 0^m,16$) sont en hauteur comme l'*Oban* ($0^m,45 \times 0^m,30$), l'*Obantatayé* ($0^m,39 \times 0^m,25$), le *Koban* ($0^m,25 \times 0^m,16$), le *Chuban* ($0^m,30 \times 0^m,22$); en largeur sont le *Chubanyokoyé*, le *Kobanyokoyé*, le *Yokoban* ($0^m,21 \times 0^m,35$), l'*Uchina* ($0^m,20 \times 0^m,25$). Format carré : *Shikishi*.

Quant au livre ou *Yehon*, ainsi nommé de la couleur jaune de sa couverture, il est d'un format assez réduit. Les caractères ainsi que les images y sont imprimés d'un seul côté de la feuille avec un bloc xylographié. Ces livres, les uns de simples plaquettes, se déplient comme les plans, les autres sont composés de feuillets comportant deux pages chacun et adossées l'une à l'autre, le pli placé en dehors la reliure côté tranche. Cette coutume prévalut car le papier utilisé, de noms divers, généralement mince et peu opaque, risque souvent d'être maculé au verso où s'opère la friction nécessaire à l'impression.

*
* *

On mentionne trop peu d'exemples de gravure du XIIIe ou du XVe siècles — écoles de Tosa ou de Kano — pour en faire état au point de vue japonais. Ces deux écoles de Tosa et de Kano, les deux pôles de la peinture dans l'empire du Soleil-Levant, tout en marchant parallèlement se sont influencées réciproquement, et, toutes deux, du XVIe au XVIIe siècle, se rencontrèrent sur le terrain où devait fleurir l'Ukiyo-yé. Il y eut de nouveaux chefs, de nouveaux groupes qui, tout en se réclamant de théories antérieures, accusèrent des styles, qui donnèrent ainsi naissance à des groupements sympathiques ou clans. Et c'est en prenant connaissance de ces divers ateliers et des œuvres principales qui les caractérisèrent, que nous élargirons un peu le cadre de cette étude sommaire de la gravure japonaise.

Les noms d'artistes ayant présidé aux débuts de l'Ukiyo-yé, ainsi que nous l'avons remarqué, portent la terminaison *bei*. Le premier peintre fut Ukiyo Matabei, mort en 1650; son fils Matabei II (Sambei) vint ensuite, mais comme son père sans avoir fourni aucune gravure connue. D'autres, qui semblent du même clan, sont cités par M. de Tressan : Kitamura Chūbei (vers 1624-1643); Tsujumura Mobei (vers 1652-1654); Jamamoto Ribei (vers 1681-1684); Yoshida Hambei (vers 1684-1687); Inone Kambei (vers 1673-1683). (Voir, Bull. de la Soc. franco-japonaise de Paris, XXX, XXXI, XXXII.)

Un autre artiste, au nom en *bei*, dont les rapports avec les derniers nommés seraient peut-être à établir, est Kichibei (1638-1711-16), de Hoda, le même que Hishikawa Moronobu qui, l'un des premiers, a gravé ou fit graver des *Yédo-yé* (images de Yédo). Avec Moronobu l'Ukiyo-yé entre définitivement dans le domaine pratique

de l'estampe, aussi cet artiste est-il considéré comme le fondateur de cette école au point de vue de la gravure.

L'art de Moronobu a d'abord été boudhique, puis, sous l'influence de l'école de Kano, de la branche de Tanyu, son style s'affirme tout en conservant la délicatesse des détails si chère à l'école boudhique. Le charme féminin de ses estampes est aussi nouveau bien que le style en soit archaïque; ses impressions, en noir vigoureux, sont parfois coloriées avec de larges taches de vert-jaune, de brun-rouge et d'orange. Masanobu a illustré quelques albums : « l'Ukiyohia-kumin joya » où l'on voit de femmes se livrer à leurs occupations journalières; le « Yamato no Oyosé », 1682; des portraits de *bijins*, 1683; des poètes assis, 1685. Il interpréta aussi les textes anciens de romans de chevalerie, 1774, et s'exerça encore à reproduire des animaux, des plantes, etc. Ses deux fils, l'un, Moronoga, était colorieur d'estampes, l'autre, Hishigawa Morofusa, garda la manière de son père (1630); il fit une série de décors de robes en 84 planches (1700). Au même mouvement artistique se rattachent Otsu Matabei ou Matahei (mort en 1726-35), l'inventeur des *otsu-yé* (caricatures ou images rapidement traitées), ainsi que deux élèves de Moronobu, Fusuyama Mororoshigé (vers 1692-1698) et Sigimura Masataka (vers 1720). Masanobu, Kiyomasu, Kiyoshigé, Kiyotada, furent plus ou moins influencés par Moronobu.

Une autre école, issue de celle de Kano, à l'esprit chinois et prépondérante au début, eut pour représentants le clan des Torii et celui des Kwaïgetsudo.

Torii Kiyonobu (1664-1729), dont son autre nom, Shobei, indiquerait peut-être un rapport avec le groupe de Kichibei Moronobu, est le chef d'une école où les adeptes ont ordinairement le nom au radical *kiyo*. La manière des premiers Torii est caractérisée par les traits gras et sobres du dessin rappelant l'écriture dans sa libre expression. Les Torii ont excellé dans l'art des portraits d'acteurs, mais ces estampeurs sont encore archaïques jusqu'à Kiyohiro.

Kiyonobu I eut pour élèves Okomura Masanobu, Kiyomasu Torii II (1679-1773); Nishismura Shighenaga, le maître d'Harunobu. Il fit le portrait du célèbre acteur Danjouro; il sut rendre la mimique expressive et le rythme des lignes, qualités caractéristiques de Kiyonobu. Kiyomasu son fils eut un grand sens de la vie et se place comme second maître de la lignée. A cette génération des Torii appartiennent Kiyotada, vers 1720; Kiyoshigé, avec ses acteurs; Hishikawa Kiyoharu, auteur de nombreux livres d'images pour les enfants pendant la première partie du XVIIIe siècle; Kiyosomo; Tamura Yeshinobu; Fujikawa Yoshinobu; Tamura Sadanobu; Shimizu Mitsunobu.

La seconde génération des Torii eut pour chef Kiyonobu II qui travailla de 1730 à 1755; il serait le troisième fils de Kiyonobu I, suivi de Kiyotsune son élève et de Kiyosato, Kiyohide, Kiyomoto.

Kiyonobu et Kiyomasu eurent pour continuateurs Kiyomitsu et Kiyohiro le dernier *primitif*, expression consacrée très relative.

Kiyomitsu, qui passe pour être le fils de Kiyomasu ou adopté par lui (1735-1785), fut un artiste fertile; ses œuvres sont particulièrement gracieuses, ses figures



sont même graciles. La période de 1770 à 1775 fut le point culminant de sa carrière. Parmi ses œuvres, on cite : *la femme poursuivant les lucioles; femme et enfant dans une salle de bain; femme en peignoir allant au bain.* Sa *danse du nouvel an* offre les plus riches brocarts, et l'emploi qu'il fit du bleu plus ou moins rompu caractérise son coloris. Il produisit à Yédo (1760-75) des livres illustrés et des portraits d'acteurs.

Kiyohiro est connu davantage pour ses acteurs et ses livres dont « Vingt-quatre exemples de piété filiale » (1774?) et l' « Histoire de Maruko ». Les figures, comme celles de son contemporain Kiyomitsu, sont grêles et ont les extrémités menues. Avec Kiyohiro, qui, de 1750 à 1765, avait respecté les traditions des Torii, s'éteint l'ère des estampes ayant encore un reste d'archaïsme. Son élève Kiyonaga lui, au contraire, élargit considérablement le cycle où Masanobu s'était engagé.

L'école des Torii, depuis que des écoles rivales (indiquées plus loin) descendaient la voie des mondanités gracieuses, avait un peu perdu les faveurs du public, on vit vers 1755, Torii IV Kiyonaga (1742-1815), alliant à la solidité du dessin le charme à la mode, porter l'estampe japonaise à l'apogée et y accuser aussi une technique supérieure. Il devint, ainsi que Koriusaï et Harunobu, le dessinateur populaire de *kakemono-yé.* Ayant renoncé aux formules archaïques de ses prédécesseurs, il rétablit au corps humain représenté les proportions de la nature et réalisa la beauté vraie sans affectation. Kiyonaga vit aussi le paysage comme il voyait la figure et établit avec aisance des perspectives agréables. Lorsque Kiyomitsu mourut, il prit le nom de Torii IV, qu'il abandonna plus tard. A la longue, son art s'étiola quelque peu, revenant aux motifs continuels dont Utamaro s'éprendra.

Parmi les œuvres de Kiyonaga il convient de citer : l'*adieu; femmes sur une terrasse au bord de la mer; partie de bateau sur la Sumida; femmes au bain; femmes sous une vérandah; femmes sous les glycines; promenade nocturne; femme et enfant; jeunes filles au bord de la mer; fête dans un temple*, 1783; la série des *douze mois de l'année représentés par des femmes; huit paysages de Yedo; Kintoki jouant; l'acteur Danjouro; la rue Saruga à Yedo,* 1780, l'une des plus grandes planches connues ; enfin quelques beaux *kakemono-yé.* Beaucoup de ses planches sont imprimées sur plusieurs feuilles juxtaposées ensuite.

Kiyomasa, fils de Kiyonaga, et son élève Kiyomine (Torii V) mort en 1840, terminent la lignée des Torii. Pendant cinq générations étagées sur plus d'un siècle, les Torii ont toujours brillé par le style de leur dessin et par l'harmonie de leurs couleurs.

Le clan des Kwaïgetsudo, dont les premières œuvres ne dateraient que de 1711 à 1715, aurait eu un premier représentant dans Yasutomo, élève, croit-on, de Moronobu. Formé à l'école de Tosa, il eut comme élève Norishigé. Les femmes représentées par les Kwaïgetsudo ont le style de celles de Kiyonobu et de Kiyomasu; leur expression graphique est sensiblement la même, à traits gras énergiques et rapides rappelant l'écriture.

Les Okomura, très influencés par Kwaïgetsudo, prennent une grande place à



côté des Torii de la première période. Okomura Masanobu (1685-1764) est le chef de ce nouveau clan. Son talent souple s'accorde avec les modes du jour; la *bijin* (beauté) surtout s'y trouve représentée avec une recherche plus grande d'intimité et aussi plus réelle d'indiscrétion; les poses sont nouvelles et l'archaïsme n'a plus cours. Avec Masanobu s'est ouverte une période spéciale de la gravure. Cet artiste emprunte beaucoup à Moronobu comme à ses contemporains, et ses estampes furent si répandues qu'elles furent contrefaites. Son influence est manifeste sur les artistes qui, après lui, ont traité la Femme, et cela jusqu'à Utamaro. A signaler de lui, une *femme regardant un coq et une poule; femmes en bateau sur la Sumida,* sujet qui, plus tard, inspira Kiyonaga. Il illustre des livres de 1703 à 1707, et sous l'influence de Shoshun et de Kwaïgetsudo, se livre à la peinture, puis reprend la gravure à la suite de Sukenobu. De 1740 à 1752, ses illustrations offrent des tendances plus élégantes.

Masanobu eut comme élèves, Okomura Toshinobu le maître de Hishigawa Katsumura, et comme continuateurs directs, Mangestsudo, Shuseido, Okomura Bunchi Masafusa (1747).

Les Nishimura, nouvelle famille d'artistes, eurent probablement comme ancêtre Nishimura Shighenobu, qui travailla de 1728 à 1740. Ses acteurs sont dans la manière des Torii et ses femmes dans le style de Kwaïgetsudo. Son fils serait Nishimura Mangosaburo, le même que Shighenaga (1697-1756) l'élève de Kiyonobu.

Shighenaga s'assimile le genre de Masanobu, lui succède en 1750 avec ses estampes aux femmes gracieuses, et n'oublie pas les leçons des Torii dans ses représentations d'acteurs. Il contribue également à donner à l'impression en couleurs, en deux et trois planches, les teintes les plus agréables, exécute des estampes en trois feuilles et illustre des livres (vers 1725).

Toyonobu fut son élève ainsi que Kitao Shighemasa (1739-1819), l'un des maîtres de la polychromie. En collaboration avec Shunsho (1776), il publia les « Beautés des maisons vertes ». Il se distingua aussi par ses *kakémono-yé* et ses livres illustrés : *légendes, histoires* pour les enfants, 1791; *figures de femmes,* 1775; *chevaux célèbres,* 1802; *fleurs et oiseaux,* 1805; illustrations sur la *séricicullure.*

Kitao Masanobu (1761-1816) fut élève de Shighemasa. Comme lui, Suzuki Harunobu, Hirose Shighenobu, Yamamoto Shigheharu, Yamamoto Fujinobu, Tomikawa Fusanobu, doivent beaucoup à l'influence du maître.

Suzuki Harunobu (1718-1770), comme Shighemasa un des maîtres de la polychromie, devint le chef d'un groupe Kiyosen, dont les enseignements paraissent faire suite ou se greffer sur ceux des Nishimura. C'est Harunobu qui mit à la mode les *nishiki-yé* (images imitant le brocart), et en 1767 un recueil littéraire japonais constate que ces images nouvelles, « où hommes et femmes sont représentés dans leur apparence réelle, empêchent de vendre les *beni-yé* des Torii, trop primitifs ». Mais comme tout passe, en 1804 les *nishiki-yé* avaient perdu de leur faveur.

Harunobu, l'un des premiers, reconstitue le milieu où vivent ses personnages; il donne de l'espace. Après avoir illustré vers 1762-1763 quelques livres en noir et blanc,



il conçoit ses compositions en couleurs. On voit ainsi les estampes : *beautés du Yoshiwara,* 1770; *scènes de Printemps* 1771; *scènes de mariage; occupations des femmes.* Harunobu employa jusqu'à dix planches de repérage. Ses *kakémono-yé* sont à signaler avec des images : telles que *les laveuses au ruisseau; les deux petites filles à la porte d'un temple; jeune homme et jeune fille à cheval.*

Harunobu eut comme élèves Harunobu II et Harushigé, ses fils, Fujinobu, Kuninobu, Harutsugu, Haruhiro (Koryusaï), Muranobu, Uchimasa.

Koriusaï, considéré comme le successeur de son maître, eut le même style mais un coloris différent; il produisit un nombre considérable de *kakemono-yé* qui firent sa réputation, dans le genre, il rivalisa avec Kiyonaga vers 1775, toutefois lui fut inférieur bien que son dessin ait été excellent. Une série de *courtisanes* sur fond noir, des *combats de coqs* et des *vues du lac Omi* sont des œuvres remarquables et célèbres. L'artiste, qui prit aussi le nom de Sori, eut un talent varié et original.

Le clan Katsukawa fut fondé par Shunsui, fils ou disciple de Choshun, et prit le nom de Katsukawa au milieu du XVIIIe siècle; il ne s'occupa pas d'estampe. Katsukawa Shunsho (1726-1792) fut son élève. Se rattachent à ce clan les artistes dont le nom porte le radical *shun*, tels, Shunzan, Shunman, Shunro, élèves de Shunsui, Shunyei et Shunko. A ceux-ci on peut ajouter Kiujiro, Shunkotu, Shunsui II, Terrushigé, Shuntcho, Shunki; ces deux derniers imitent Kiyonaga. Hokusaï, qui a signé parfois Katsukawa Shunro, était élève de Shunsho en 1779. Le groupe Kiyosen-Shunsho a brillé particulièrement par l'acuité du dessin.

Katsukawa Shunsho (1726-1792) reprit les figurations d'acteurs si chères aux Torii, mais y ajouta un sentiment plus vrai de la nature et fit chanter la palette très riche, trop riche, de l'impression polychrome. Il imita d'abord Harunobu vers 1764, puis, selon une heureuse conception de la tache noire, il exécuta des scènes de théâtre, des portraits d'acteurs, des scènes de lutteurs. Un *ange boudhiste jouant du luth* et un *danseur de No* sont parmi ses œuvres les plus intéressantes. Au nombre de ses livres illustrés en couleurs, on peut citer une collection de *portraits d'acteurs,* 1770; *Cent poètes célèbres,* 1774; surtout le *miroir des Beautés des Maisons vertes,* en collaboration avec Shighemasa (1776), l'une des œuvres japonaises les plus réputées. Avec le même contemporain, Shunsho travailla à l'*album de Sériciculture.*

A côté de Shunsho, Sharaku fut un artiste indépendant, un réaliste aussi (de 1775 à 1790). Il eut une grande influence sur le groupe Shunsho. L'*homme chargé de bois,* des *acteurs* et des *scènes de théâtre,* l'*homme à la pipe,* etc., sont des productions originales et savantes de Sharaku. Shunyei (1762-1819), qui dut beaucoup à cet artiste, fit des lutteurs, des scènes populaires très concises dans leur composition et sobres dans leur coloris. Il publia des illustrations, de 1789 à 1801. Ses élèves furent Shunto, Shunsen, Shunki.

A Shunsho on joint Itsuhitsuai Buncho († 1796) son collaborateur. Élève d'Ishikawa Kogen, il admit la manière de Shunsho, fut moins dramatique, moins pathétique, mais plus aimable. Ses œuvres sont équilibrées et d'un goût exquis; son coloris offre des gradations atténuées et harmonieuses. Parmi ses œuvres on remarque des



acteurs, *une femme en rouge*, *une jeune fille fumant sur un balcon; une jeune fille et un rossignol.* Kincho Sekigu fut son élève. Quant à Shunko († 1827) l'un des favoris de Shunsho, de 1765 à 1795, il s'adonna aux portraits d'acteurs et aux lutteurs.

L'école Kitagawa est l'une de celles où la grâce féminine trouva un nouveau développement après Kiyonaga. L'un des premiers à citer est Kamaro, écrivain et dessinateur, mort en 1797, et qui fut suivi par les artistes dont le nom est terminé par *maro*. M. H.-L. Joly, dans le *Bulletin de la Société franco-japonaise, fasc.* XXX, cite un passage de l' « Ukiyo-yé Hermenshi » où il est dit : « Membre de l'école Kitagawa (Kamaro), son nom de famille était Mayurama, son pseudonyme artistique Kari, d'atelier Isaburo...; il mourut en 1790 à Yédo. Son épitaphe porte qu'il était philanthrope, qu'il hébergeait de nombreux écrivains et artistes, pour la plupart des libertins..; parmi eux se trouvaient Utamaro, Bakin, etc. Kamaro a écrit des livres qu'il a illustrés le « Metokini masura Waki banasohi » et le « Jehon Yedo Suzuma ».

Kitagawa Utamaro (1753-1806) fut le principal artiste de l'école Kitagawa; il reprit, après Kiyonaga les sujets féminins, et s'occupa surtout des courtisanes. Il est, de nos jours, l'artiste qui, d'une façon exagérée, ait été le plus étudié. Ceux qui ont si prisé notre XVIIIe siècle français ont été les admirateurs les plus passionnés d'Utamaro; les points communs sont, du reste, nombreux entre les artistes japonais et français de la même époque; simple constatation. Utamaro plut donc autant par ses sujets que par son maniérisme. Il vécut à Yédo et fut l'élève de Toriyame Sekiyen, et s'il aima peindre la femme pour elle-même il ne releva pas son art comme Kiyonaga, qui bien mieux comprit le style des lignes et l'arabesque de la composition. Il fut peut-être plus séduisant, très osé et superficiel. On lui doit la création de grandes têtes de femmes suivant un format qui était utilisé pour les acteurs; ces gravures ne sont pas le meilleur de son œuvre. Parmi ses estampes les plus connues plusieurs comptent de 3 à 5 feuilles, dont *une fête de nuit sur la Sumida; femmes sur le pont de la Sumida; femmes sous les cerisiers en fleurs; femmes allaitant; Yamanba et Kintoki; l'averse; danse d'une Geisha; le Saké, ou les sept sortes d'ivresse; Daikoku; cueillette des kakis; les sept dieux du bonheur; le mariage élégant; la fête des garçons; une fête populaire,* en 8 feuilles; *procession de l'ambassadeur coréen,* en 7 feuilles, etc., sans compter un grand nombre de séries. Ses livres, en noir et blanc, particulièrement ses *kibiyoshi* (livres jaunes de petit format), 1780-1784 et 1788-1790, et aussi ses illustrations érotiques, 1786 et 1789, ne le cèdent qu'à ses livres en couleurs : la « Nature argentée », 1790; « Poèmes sur la lune », 1789; « Coutumes du jour de l'an »; « Fleurs des nuages; l' « Epreuve des Pins », 1795, signé Karamaro (*maro :* chinois); les « Fleurs des quatre saisons »; 1801, etc. Son œuvre très réputée est le « Seiro yehon nen in gioji » le fameux album des « Maisons Vertes », 1804. De nombreux ouvrages sur les insectes montrent l'auteur sous un genre précieux; enfin l' « Utamakura » (le poème de l'oreiller), 1788, et le « Yenipon hanafubuki » (les fleurs tombées), 1802, sont deux livres érotiques très goûtés des connaisseurs.

Utamaro fut le préféré des artistes de sa génération et l'emporta par le nombre de ses productions sur Shuntcho, Yeishi et Toyokuni. Il reprit pour ses femmes, la for-



mule des figures allongées, ne suivit que de loin la nature et devint à la fin très conventionnel. Utamaro eut des collaborateurs nombreux, dont Mitimaro, Kikumaro, Hidemaro, Takimaro; son successeur fut Shikimaro. Il eut encore comme élèves Suntcho, Mitemaro, Chikamaro, Isomaro.

A l'école Kitagawa de Utamaro se rapportent Nagayoshi (Choki), Kitao Shighemasa (1739-1819), Kitao Masanobu (1735-1780), élèves de Shighemasa, enfin Kitao Masayoshi (Keisai), mort en 1824, (dont nous parlons plus loin), et qui se distingua d'une manière spéciale. Nagayoshi-Choki suivit de si près Utamaro que des confusions purent être faites entre les deux artistes, dont plusieurs images sont sur fond métallique. Son œuvre réputée est sa série des *amusements des maisons vertes* (1795).

Kiokawa Suntcho († 1821), ou Katsukawa Shuntcho, assimilé au groupe Katsukawa, fut un imitateur de Kiyonaga et s'inspira ensuite d'Utamaro. A citer parmi ses œuvres : *femmes fumant au bord de l'eau; femmes sortant d'un bateau,* 1790, ainsi que « l'Herbe qui pousse », 1790, joli livre qu'il a illustré, et d'un aimable artiste. A placer ici Shunki, auteur, à la fin du XVIIIe siècle, d'images de femmes très élégantes et d'un charme raffiné.

Yeishi (Hosaï) suivit la même voie (vers 1780-1815); la silhouette de ses figures est délicieuse et la discrétion des attitudes les rend sympathiques. La gravure de ses planches est d'une exécution remarquable, ainsi que nous le voyons avec *les maisons de thé; une jeune femme tenant une coupe de saké avec les attributs du bonheur.* Il consacra de grands triptyques aux femmes et aux courtisanes en promenade; il illustra le livre « Ouna Sanjiurokkasen » (1798) où figurent *les 36 poétesses de Yédo.*

Yeisho fut le principal élève de Yeishi, suivi par Yeisui, au commencement du XIXe siècle. Les estampes de Yeishi et de ses élèves sont parfaites de technique.

Une autre école, la plus importante depuis les Torii, fut l'Utagawa-riu; sa chronologie a été donnée par le marquis de Tressan (Bull. de la Soc. fr. jap. de Paris; (t. XXX, XXXI, XXXII). Le premier Utagawa est Isikawa Toyonobu (1787-1814) mais son frère Toyoharu (1787-1814), élève de Shighenaga, devint le fondateur de l'école qui supplanta dans la suite l'école Katsukawa dont Shunsho était le chef.

Toyonobu, continuant la manière des Nishimura, est l'auteur de triptyques remarquables et de figures de femmes toujours agréables, tandis que Toyoharu s'inspire d'abord d'Harunobu, puis collabore à des dessins avec Shunsho. Il se livre ensuite à la peinture à partir de 1780, et devint le promoteur d'un mouvement en faveur du paysage, en stylisa les aspects; il sut aussi rendre la vie des foules. Les quatre feuilles des *Perfections* et *la danse de Nô à la cour d'un daïmo* sont des sujets désignés parmi ses meilleures œuvres.

L'école Utagawa produisit de nombreux artistes, d'une excellente moyenne, et qui, arrivés tard, n'eurent plus la force primitive ni l'originalité nécessaires; toutefois les derniers de la série furent les meilleurs le jour où ils se retrempèrent à la nature.

Les Utagawa se subdivisent par clans et leurs noms se conjuguent par *toyo, kuni, sada, hiro, yoshi,*, etc.

Toyoharu, le fondateur de l'école, eut pour élèves : Toyohisa, Toyohide,



Toyomasu (vers 1789-1829), puis Toyokuni I (1768-1825) qui devint le chef du clan *kuni :* Toyoshigé (Toyokuni II, 1777-1833); Kunisada I (Toyokuni III, 1787-1865); Kuniyasu I (1807-1836) et son élève Kuniyasu II; Kuninao (1793-1854) et son élève Kuninao II. Enfin, Kunitsatsu, Kuninaga, Kunitane, Kuniyoshi (1800-1861), Kuninobu. Ces artistes marquent autant de chefs d'atelier.

Toyokuni I ne représente pas un genre particulier; toutes les manières ayant été abordées supérieurement avant lui, il se contente de les rajeunir à son tour. Il est l'auteur de triptyques et d'estampes sur la vie quotidienne des femmes, que ne désavoueraient pas Kiyonaga, Utamaro ou Yeishi; ses portraits d'acteurs sont ceux de la famille de Shunsho et de Sharaku; aussi fut-il le dernier représentant de la tradition classique que les Japonais aimaient voir se prolonger, et de ce fait il fut préféré à Hokusaï très épris de nouveauté et de vie. Les œuvres de Toyokuni sont toutefois d'un talent assez personnel pour ne pas être considérées comme des pastiches. On peut signaler parmi ses estampes, *une boutique d'éventails,* 1789; *une rue du Yoshiwara,* 1792; *scène de neige,* 1798; *dame noble à cheval; le gué; la rafale; acteurs et femmes en bateau,* 1805; *vues des environs de Yédo,* 1800-1804; et parmi ses livres illustrés, où sont des « Portraits d'acteurs célèbres », 1801; « les manières des temps présents », 1802, représentées femmes respectables d'une part, courtisanes d'autre part. Il est aussi l'auteur de dessins rapides comme ceux de la « Mangwa » d'Hokusaï, du « Bakino » et des illustrations d'un roman de Kioden.

Kunisada I (Toyokuni III) eut aussi une grande vogue malgré ses formules d'atelier, même à cause d'elles. Il sut flatter le goût du jour, débuta vers 1805 et exécuta des feuilles d'acteurs dans la manière de son maître Toyokuni avec lequel il collabora. Il se maintint en outre à côté d'Hokusaï et d'Hiroshigé, mais, ses paysages aux tons crus, sont d'un coloriste peu délicat. Il illustra le roman « Gengi monogatari » en 1857, et, avec son ami Kuniyhosi, le « Tokaïdo ». On lui doit aussi une importante série sur les *courtisanes,* les *spectres* et les *scènes de théâtre.*

Après cette série d'artistes dérivée de Tokoyuni I, Toyohiro I (1794-1828), formé par Tohoyaru, eut comme élèves, Hiroshigé I (Ando) (1797-1858); Hirochike I (Ando). A son tour, Hiroshigé I forme Hiroshigé II (Shigenobu) et Hiroshigé III (Shighemasa, 1842-1894).

Avec Kiyohiro I (1773-1828), l'école Utagawa eut un artiste qui, s'approchant de Shunsho, fit des triptyques et des feuilles séparées telles que *la jeune fille dans la neige,* 1801; et *la cueillette des kakis.* Parfois il est influencé par Hokusaï dans ses livres, ainsi qu'en témoigne l'illustration de l'« Heureuxrat », 1804, et des « Histoires fantastiques », 1809.

Toyoshigé (Toyokuni II, 1777-1833), élève direct de Toyoharu, fit école avec Toyokuni III qui forma Kunisada II (Kunimasa II-Toyokuni IV, 1824-1874), maître de Kunisada III (Kunimasa III-Toyokuni V), mort en 1895. Le clan *sada,* continuateur de Kunisada II, vient ensuite avec Sadahide, Sadatora Sadahisa, Sadanobu, Sadashigé, Sadakage, Sadauta.

Kuniyoshi, à son tour, élève direct de Toyokuni I (1797-1861), détermine le clan



yoshi : Yoshihami, Yoshikigo, Yoshitoru, Yoshimaru; celui-ci passe pour être élève de Toyokuni, mais paraît être l'élève de Kuniyoshi I.

Il est à remarquer qu'un grand nombre des artistes dont le nom comporte *yoshi* ont de préférence traité des compositions en noir et blanc. Ainsi Kitao Masayoshi, mort en 1824; Kuniyoshi (1800-1861) et Yoshitoshi son élève; Nagayoshi (Choki). Faut-il voir dans ces artistes des rénovateurs de la *Sumiyoshi-riu*, école de peinture branchée sur celle de Tosa au XIIIe siècle, et dont la caractéristique semble avoir consisté dans la monochromie par le noir et blanc? A cette formule se rattachent les gravures en noir seulement et qui se voient à toutes les époques de l'estampe et du livre japonais. Les monochromistes se sont toujours singularisés avec leurs touches au pinceau, trait ou tache, par leur sentiment impressionniste, et du début du livre japonais à ses dernières créations, ce sont ces illustrateurs qui donnent la note la plus vraie. Nishikawa Sukenobu (Ukio) (1674-1754), élève de Yeno Kano Sukenori, illustre de nombreux *yehon*, d'abord dans le style de Kano puis dans la manière de Moronobu en se tournant vers l'école de Tosa, et produit des scènes de la vie des femmes. Son contemporain Tachibana Morikuni (vers 1670-1784) fut aussi un monochromiste de l'école de Kano. Avec lui et après lui, les sujets chinois abondent et le livre suit le mouvement qu'avait provoqué le « Yehon Hokan » de 1688. Hanabusa Itcho, dont les dessins furent gravés après sa mort, est à citer ainsi que Mouyana Okio, Soken, Nishima Nantei, Gokan, 1784, Hasegawa Mitsinobu, de 1724 à 1756. Les dessins de Korin qui, pour la plupart, ne parurent gravés qu'au commencement du XIXe siècle, apportent encore une preuve nouvelle en faveur du goût de la monochromie ou de la teinte discrète; Monomura Chobei fut l'un des premiers graveurs (vers 1705) d'après Korin. A citer encore Yoshinobu Tujikawa, Yoshinobu Tamura, Yoshinobu Yamato, avec leurs illustrations en noir, appartenant à la deuxième génération des Torii.

Parmi les autres artistes japonais qui se rattachent à cette école monochromiste Kitao Keisai Masayoshi (1761-1824) et Kuniyoshi (1800-1861) se distinguent particulièrement.

Masayoshi, fils et élève de Shighemasa (Kosiuraï), tant par le choix de ses sujets que par leur mode d'expression, semble être le précurseur de Hokusaï, bien que d'une année plus jeune que lui. Il saisit sur le vif les mouvements les plus divers en quelques touches justement appliquées; il croqua les aspects de la nature tout en apportant de la concision dans les détails. Il aima en outre le paysage par goût du pittoresque et le traita supérieurement dans ses croquis; on lui doit en 1787 des *vues de Kioto* et huit *vues du lac Biwa*.

Kuniyoshi, élève de Toyokuni, et Hiroshigé prennent aussi les leçons de la nature et cherchent à en rendre les divers aspects. Les paysages animés de Kuniyoshi sont parmi les meilleurs du genre, et tant par leur conception que par leur style ils forment des œuvres supérieures à celles de Hiroshigé. Il exécuta, vers 1840, une *vue du lac Biwa*, puis l'*averse sur les bords de la Sumida*, et le *prêtre Nichiren dans la neige* (signé Ichiyosai) : deux estampes de haut style et de forte expression. On peut citer encore l'*arc en ciel, des vues de cascades, les stations du Tokaïdo* (en collaboration avec Kunisada), ainsi qu'une « histoire des Ronins » et les « Cent poètes célèbres ».



Hiroshigé (1797-1858) serre de très près la nature et ne la poétise guère. Il débuta vers 1820 par *les* 36 *vues du Fuji*. Après avoir traité quelques sujets féminins il se consacra au paysage, vers 1835, et donna *les vues de Yédo; un pont sous la pluie; montagnes dans la neige; paysage au clair de lune; coin d'auberge; hommes dans un verger de pruniers* (en collaboration avec Kunisada). Hiroshigé traite les animaux très décorativement, surtout les oies, les aigles, les cigognes, et illustre divers ouvrages comme les « Cent merveilles de la Kwannon »; des séries d'*oiseaux*, de *poissons* se succèdent, ainsi que des *vues du lac Biwa, de la province d'Omi, de Kanazawa, du Tokaïdo, du Kisotaïdo, de Yédo*, etc. Le coloris de Hiroshigé manque de ce charme dont avaient fait preuve les anciens; ses estampes ont des tonalités sèches; l'harmonie a perdu ses droits. Malgré cela l'œuvre d'Hiroshigé est d'un grand artiste épris de réalisme. Ses planches monochromes sont supérieures.

Reste Hokusaï (1760-1849) dont toutes ces productions furent tant goûtées en Occident, que beaucoup d'artistes européens s'en inspirèrent.

Élève de Shunsho et contemporain de Masayoshi, il le dépassa par 25 années de vieillesse, et acquit par un travail inlassable une maîtrise incomparable. L'estampe et le livre, en noir et blanc, n'eurent pas de plus fécond artiste; sa science du mouvement égala sa mémoire des yeux et leur prodigieuse vision. Il fut impressionniste dans toute l'acception du terme, mais ne se complut pas à des conceptions réfléchies. Hokusaï prit son bien au jour le jour où il le trouvait; rendre ce qu'il voyait lui suffisait et réaliste il fut toujours. Ses débuts se bornèrent à la confection de *surimono* d'un travail parfait; il dessina ainsi des femmes gracieuses se promenant, et comprit l'estampe avec toutes les perfections techniques permettant l'or, les gaufrures et les couleurs harmonieuses; mais sa liaison avec le romancier Bakin permit à Hokusaï d'illustrer des livres où il mit le meilleur de ses sensations d'artiste. Certain de ces ouvrages n'a pas moins de 80 volumes. Nous connaissons particulièrement la célèbre « Mangwa », en treize albums (1813 à 1849) où le maître a réuni des milliers de croquis d'une acuité de vie surprenante. Avant 1813 il avait exécuté des *vues de la baie de Yédo* sous le titre : « Des montagnes et encore des montagnes ». Ses 36 *vues du Fuji-Yama* (1825-1829) correspondent à son esprit de recherche et à sa sensibilité : Hokusaï aime jouer des variantes sur le même air; c'est aussi un virtuose. Dix planches des « Images des Poètes » (1830), sont d'une tenue encore supérieure, comme celles des « Cent Poésies », 1839. On ne compte pas ses *ponts*, ses *cascades*, tant sa notoriété l'entraîna dans des redites inévitables.

Hokusaï, qui dessinait depuis l'âge de six ans (il a produit 30.000 dessins et 500 volumes), écrivit à l'âge de soixante-quinze ans qu'il commençait à comprendre le dessin des objets et des êtres et que, centenaire, il espérait parvenir à un état supérieur indéfinissable. Il signait cette déclaration : « Autrefois *Hokusaï*, (nom qui signifie génie du nord) aujourd'hui *Gonadkijo-Rodjin* (le vieillard fou de dessin). » Après Hokusaï, lequel connut la peinture européenne, on peut citer son élève Hokuju, et comme formés à son école : Bokusen, Hokun Hokkaï, Hokusen, Utamasa, Kikuchi Yosaï, Kikugawa Yeizan, enfin Keisaï Yeisen le charmant paysagiste, délicat et véridique. Yeshin et Hiosaï sont les quelques graveurs de la fin du XIXe siècle, encore à signaler.



Maintenant, les Japonais limitent leur travail à la reproduction d'œuvres anciennes, font preuve d'une technique incomparablement compliquée et combinent parfois la gravure en creux sur métal à la gravure sur bois. Ils arrivent ainsi à rendre les détails les plus ténus des documents. La « Shimbi-Shoin », société d'impression d'images artistiques de Tokio, dirigée par M. Tajima, a édité, avec la plus parfaite exactitude, de nombreuses gravures en couleurs, dont l'*épervier,* d'après Shohaku, qui n'a pas demandé moins de 20 blocs différents. Un *coq*, d'après Yakuchu, a réclamé, autant de planches et 60 repérages, afin d'obtenir les gradations d'une même couleur.

Des gravures analogues sont publiées par la revue japonaise « The Kokka » de Tokio, avec texte anglais, qui apporte à chaque fascicule une gravure sur bois en couleurs d'après un maître ancien. Quelques planches sont dues au graveur Izumi et à l'imprimeur Wada, tous deux inséparables en la circonstance.



Fig. 118. — Estampe d'Hiroshigé (pl. orig. du Musée des Arts décoratifs).



Fig. 119. — Estampe de Moronobu. Fig. 120. — Estampe de Torii Kiyonobu.
Fig. 121. — Estampe de Masanobu. Fig. 122-123. — Estampes de Toyokuni.



Fig. 124. — Estampe de Kiyonaga. (Lévy, édit.) Fig. 125. — Estampe de Utamaro.
Fig. 126. — Estampe de Yosai. (Lévy, édit.)



Fig. 127. — Estampe de Schunboku. (Lévy, édit.)



Fig. 128. — Estampe de Sharaku.



Fig. 129 et 129 *bis*. — Estampes de Hiroshigé. (Lévy, édit.)

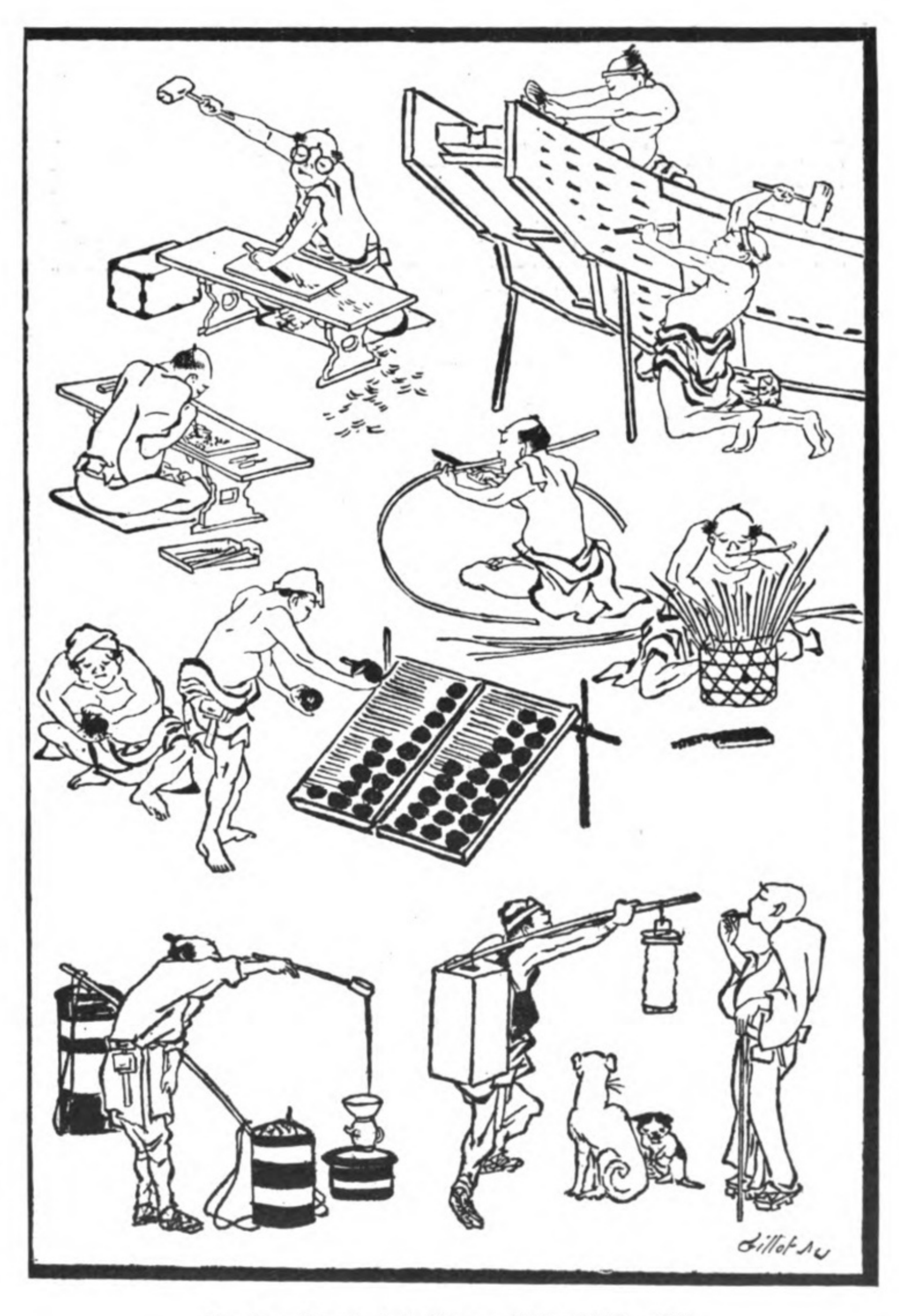


Fig. 130. — Planche de la *Mangwa* d'Hokusaï. (Lévy, édit.)



Fig. 130 *bis.* — Planche avec « picots » pour papier de tenture; XVIIIe siècle. (Pl. orig.)

CHAPITRE VI

LA TOILE IMPRIMÉE. — LE PAPIER DE TENTURE.

La toile imprimée est plus ancienne que le papier peint, ainsi que nous l'avons vu, et ce sujet demanderait à être développé considérablement, mais nous devons nous borner, à regret, à ne fournir que quelques indications.

C'est « à la planche », comme au temps de Cennini, que sont imprimées les meilleures toiles même de nos jours, car aucun procédé n'est parvenu à remplacer le bois gravé pour cette industrie, bien que la toile de Jouy ait été imprimée en taille-douce. Au moyen âge, tandis que le papier servait à l'impression, la toile imprimée continuait à être en usage pour les bannières, les devants d'autels, les chappes, les tentures; on en trouve des spécimens de tous les styles et en tous les pays. Pendant le XVIIIe siècle, la toile imprimée prend une grande extension en Allemagne et en Alsace, mais après l'Autriche dont quelques productions sont antérieures. La Suisse est active surtout au début du XIXe siècle. Les Pays-Bas, dès le XVe siècle, fournissent des toiles imprimées remarquables, et c'est de ce centre comme de l'Italie que parviennent les plus beaux et les plus anciens modèles connus. De France, à Rouen en 1670, datent quelques spécimens, bien qu'il ne soit pas douteux que l'usage de la toile imprimée pour vêtements remontât en ce pays à une époque plus éloignée. L'Angleterre, à Richmond, apporte la date de 1690; la Russie, 1750; la Suède, 1780. Au XIIIe siècle, en Espagne, la toile imprimée était en usage.

De nos jours, l'industrie de la toile imprimée a repris un nouvel essor grâce aux modèles nouveaux, tant en Angleterre avec Walter Crane, William Morris, Kaulex, et l'école de Birmingham, qu'en France avec Jaulmes, Menu, Boigegrain, dont les modèles sont exécutés sur bois de fil selon l'ancienne manière par Leyat. La maison Groult de Paris imprime à la machine, tandis que Desfossé pratique à la planche. Ainsi sont reproduits des motifs dus à Dresa, Carlègle, Yribe.

L'histoire de la toile peinte forme en France une des pages de sa grande Histoire, que M. Depitre a résumée dans un livre. M. Clouzot s'est aussi occupé particulièrement de la question. Nous savons, ainsi que le dit un privilège daté de 1700, combien en province on se faisait habiller avec les toiles peintes; elles étaient le vêtement de plus

d'un tiers du royaume et « tout le peuple des villes fut incommodé par la défense de leur usage.... » Ces doléances ont fait suite à la révocation de l'Édit de Nantes, 1685, où il était dit que « tous les *moules* servant à l'impression seront rompus ou brisés ». C'est alors que les réfugiés français importèrent en Allemagne et en Suisse une industrie qui plus tard fit retour en France. Et la contre-bande de la toile imprimée alimenta les exploits de Mandrin, d'où le bon accueil qu'il recevait des populations. Les motifs de prohibition allégués touchent des raisons économiques complexes que nous n'avons pas à examiner ici. Il ne sera pas question non plus des procédés divers d'impression des tissus où la chimie des couleurs serait à étudier pour le fixage des tons.

En principe, la toile, une fois imprimée, subit, pour être indélébile, un dégorgement à l'étuve (opération qui change la tonalité premièrement appliquée en une couleur définitive et fixe — un peu comme pour les émaux dont les tons sont transposés par la cuisson). Certes, avec certains mordants l'impression sur toile peut résister, toutefois sans offrir la même garantie d'usage. La toile de Jouy, 1770, qui ne se rattache pas à l'industrie de la toile imprimée à la « planche de bois » mais à celle de la planche de cuivre en creux, ne nous arrêtera pas davantage.

A la fabrication de la toile imprimée se relie étroitement celle du papier de tenture, et ces deux industries sont souvent pratiquées par le même fabricant.

En 1550, le papier de tenture, véritable peinture sur papier, était exécuté au pochoir par les enlumineurs. Sous Henri IV, 1597, un édit se rapporte aux « fabricants de papier et autres destinés à faire des tapisseries et autres ornements ». C'étaient à l'origine, les cartiers et les dominotiers qui confectionnaient les « images de sainteté et autres destinées à orner les dessus de cheminées, ou belles boutiques, ou intérieur de gentils-hommes ». « Outre les grands envois qui se faisaient des pays étrangers et pour les principales villes du Royaume, ainsi que le dit un texte du début du XVIIe siècle, il n'y avait point de maison à Paris pour magnifique qu'elle soit, qui n'ait en quelque endroit, soit garde-robes, soit lieux encore plus secrets qui n'en soit tapissé et agréablement orné. » Ce papier suivit les fluctuations de la mode, de « goût chinois » ou bien représentait quelque « turquerie », ou bien encore était de « goût italien ».

Les premiers papiers du XVIe siècle, dont il existe des spécimens, ont un aspect monochrome; ils étaient imprimés avec des encres couleur sanguine, noire aussi, et que les dominotiers coloraient ensuite. Les bois que Papillon a gravés pour la tenture, ne sont imprimés qu'au trait et ne comportent pas ce qu'il appelait les « rentrées » comme pour le camaïeu; aussi le papier ainsi fabriqué était-il vraiment du papier peint. Quand le système de la planche repérée fut appliqué au papier peint, celui-ci conserva quand même la même appellation, l'impression en couleurs ne fut qu'un subterfuge.

Un ancien spécimen de papier peint français, 1700, représente un damas et comporte une planche de trait en noir coloriée au patron puis retouchée au pinceau. Il porte en marge : « Dufourcoy, marchand papetier, cartier, dominotier, rue Jacob-Saint-Germain, à Paris ». Le premier graveur cité pour le papier peint est Papillon le grand-père, en 1688. N'ayant pas obtenu de privilège il fut imité par un nommé Adam et son apprenti Blandin. Forcoy, maître-cartier, Vaseau, Goupy graveurs s'adonnèrent à



ce même travail, ainsi que les élèves de Vincent Le Sueur, graveur sur bois, qui tenait boutique de papiers de tenture, comme Didier Aubert élève de Papillon. En 1750, Jacques Chauveau perfectionne les « rentrures » à plusieurs planches, et imprime à l'huile afin de préserver la couleur de l'humidité des murs. Les papiers d'Allemagne « bien que faits de la même manière que les toiles, avec planches de bois rentrées, ne faisaient pas l'effet de camaïeu, tandis qu'en Angleterre, au contraire, le ton était mat comme le camaïeu », mais, dit Papillon, la couleur se détachait sous le doigt au collage. C'est le procédé à la détrempe qui prévalut cependant, car il apportait les tons de la fresque. Boulard, 1730, quai de Gesvres, est le premier à Paris qui emploie la « détrempe » au patron pour les papiers peints; il fut imité à Chartres et à Orléans.

C'est la fabrique Réveillon de Paris qui, après 1770, fabrique les papiers à la mode, et bientôt les « tapisseries » de Réveillon remplacèrent le papier anglais bleu velouté dit « tontisse » dont la vogue momentanée « faisait reléguer dans les gardes-meubles les tapisseries des Gobelins ». Réveillon, en partie ruiné par l'incendie et le sac de sa fabrique en 1789, s'expatria en Angleterre et y resta malgré les instances de Necker; en 1791, Jacquemart et Benard prenaient sa succession.

Le papier de tenture était devenu un art, et Arthur et Robert donnèrent en 1786 de grands panneaux imprimés d'après les originaux : *Apollon, Daphné, Pygmalion, Iphigénie, Orphée,* œuvres de Ch. Delafosse, de Van Loo, de Fragonard, dont plusieurs figuraient au Louvre. Huet fournit les modèles de fleurs décoratives, et Prud'hon paraît avoir apporté sa contribution au papier peint par des sujets antiques qui trahissent son style. En 1797, ce sont les *Vendanges* d'après Prieur. Legrand, en 1796-97, produit des médaillons et des fresques d'après Legendre ainsi que des sujets Pompadour d'après Audouin. Méry père alimente de ses cartons les fabriques parisiennes, tandis que des artistes comme Laffitte, Fragonard fils, Mader père, Wagner, Poterlet, Delicourt sont interprétés en 1800 par Joseph Dufour. C'est à Dufour que l'on doit, en plusieurs panneaux, l'ensemble décoratif le plus séduisant de l'époque, représentant l'*Amour et Psyché*. L'exécution ne demanda pas moins de 1500 planches gravées, heureusement conservées, dont des tirages modernes existent chez Salagnac.

A Lyon, à Marseille, à Mâcon, l'art du papier peint était florissant. Dolfus et Zuber, en Alsace, A. Leroy, gendre de Dufour, à Paris, créent de nouveaux modèles. Après l'ère révolutionnaire dont les papiers peints ne sont certes pas fleuris mais froids, aux emblèmes rébarbatifs, l'épopée napoléonienne apporte le *mariage de Napoléon et de Marie-Louise,* grande décoration qui meuble tout une pièce, dans une maison située près de Lunéville.

La période romantique connut les *campagnes d'Italie*, 1825, les *Aventures de Télémaque,* les *Incas, Renaud et Armide,* 1830. Les devants de cheminée à cette époque furent très répandus; il s'en trouve d'exécutés avec un chaud coloris. En 1836-40 furent créés les damas dorés et veloutés.

L'œuvre la plus considérable du milieu du XIXe siècle est due à Delicourt (1851), *Chasse dans une forêt,* décor, exécuté d'après Desportes, qui nécessita plus de 4.000 planches et coûta 40.000 francs d'établissement. Le même fabricant donna la *Descente de Croix*, d'après Gallerand, et la *Jeunesse,* délicieuse composition due à Muller.



Citons encore le *Pierrot* d'après Couture, admirablement reproduit. Le papier peint poussé à ce degré de perfection apporta en grand ce que Ugo da Carpi et ses émules avaient donné avec le clair-obscur; il devient une véritable œuvre d'art, une fresque sur papier; la seule différence consiste dans la réserve du blanc du papier pour les rehauts du clair-obscur, tandis que les lumières sur le papier peint sont *appliquées* en opacité. Les collections de MM. François Carnot et Follot valent celles des plus belles estampes; le seul inconvénient est la trop grande dimension des lés du papier.

L'artiste qui reprendrait la formule du papier peint et qui l'appliquerait à des créations originales, ferait œuvre intéressante. De nos jours, le papier tenture est en rénovation; il se borne, pour l'instant, à des répétitions symétriques de motifs de style moderne, parfois doux de couleur, parfois très cru de tonalité, ne recherchant aucun système décoratif d'ensemble comme jadis. Les meilleures productions sont les frises auxquelles des artistes de valeur ont donné leur collaboration. En Angleterre, des modèles très élégants ont été tentés, et Walter Crane, Edme Conty, Gleeson White se sont occupés de la question. En France, Auburtin, Guimard et bien d'autres se sont livrés à des essais intéressants.

Comme pour la toile imprimée, c'est le procédé « à la planche » qui fut employé anciennement ; le rouleau gravé ne vint que vers 1830-40 assurer au même lé la répétition automatique d'un même motif sur papier de 8^{m},40 de longueur.

La technique de la gravure des planches est la même que celle de la taille au canif, et il est établi autant de planches que le sujet comporte de couleurs. La seule particularité se rapporte au champlevage, obligatoirement très creux pour dégager largement le relief de peur que la couleur à la colle, non appliquée au rouleau mais cueillie avec le bois même sur un tambour rempli de couleur fluide, ne vienne, par ses bavures, maculer le papier. Comme les parties ténues de la gravure ne pouvaient se soutenir suffisamment d'elles-mêmes, elles furent remplacées par des séries de pointes de laiton, les *picots,* traduites sur le papier par des lignes ponctuées; certaines planches contiennent jusqu'à 80.000 picots (Fig. 130 *bis,* 131, 134).

Les couleurs employées nécessairement opaques et le papier de couleur neutre, la planche qui procure les rehauts de blanc s'imprime en dernier lieu. En 1724, on se servait de presses assez semblables à celles des imprimeurs typographiques avec platine en bois. Pour les papiers, imprimés à la main et en petits carrés, Papillon, avant 1785, encrait le bois au tampon, puis, le papier posé sur la planche encrée, il opérait un foulage avec un rouleau moletonné. Avec Chauveau il utilisa une autre manière pour les « rentrées du papier de tapisseries » : et qui consistait à recouvrir un plateau de bois d'un morceau de drap fin, d'y étendre une feuille de papier sur laquelle venait se poser le bois encré, la face en dessous; le tout bloqué passait ensuite entre les deux cylindres d'une presse en taille-douce.

L'impression au maillet, la plus ancienne, est toujours usitée, le maillet frappant avec l'extrémité du manche et le corps du maillet faisant masse; par ce moyen, un imprimeur habile obtient un résultat autrement artistique qu'avec la mécanique qui opère partout avec la même pression.

Indépendamment de la « planche » dont la constitution est classique, la con-



fection d'un rouleau ne s'opère plus tant en gravant le rouleau lui-même. Celui-ci est habillé d'un nombre déterminé de motifs en métal et cloués, que l'on déplace selon l'effet à produire. L'obtention de ces vignettes métalliques est curieuse. Nous avons vu chez M. Dournel, à Paris (suite de la maison Hessig et Cholet), graveur industriel dont le personnel grave admirablement sur bois de fil, l'application du procédé Heilmann, ou *gravure à bois brûlé,* dont l'idée d'origine anglaise, et importée par Schultz vers 1849 à Mulhouse, fut rendue pratique par les frères Heilmann. Obtenir un relief en coulant du métal dans un creux, tel est le principe. Pour arriver au résultat, il s'agit de confectionner le moule qui, en bois de tilleul *de bout,* est travaillé en creux, à l'aide d'une pointe ou mortaiseuse incandescente fixée à une machine. Le bloc seul est mobile et dirigé, la pointe y étant engagée, selon les lignes du dessin. La planche ainsi terminée reçoit la coulée d'un métal facilement fusible, puis est plongée dans l'eau; la planche métallique en relief se dégage alors facilement. Le tilleul est le bois qui supporte le mieux ces alternatives de chaleur et d'humidité. Après cent épreuves métalliques obtenues, la matrice du bois est à peine torréfiée (fig. 132-133).



Fig. 131. — Planche avec « picots » pour papier de tenture, XVIII[e] siècle.
(Pl. orig., Musée des Arts décoratifs.)

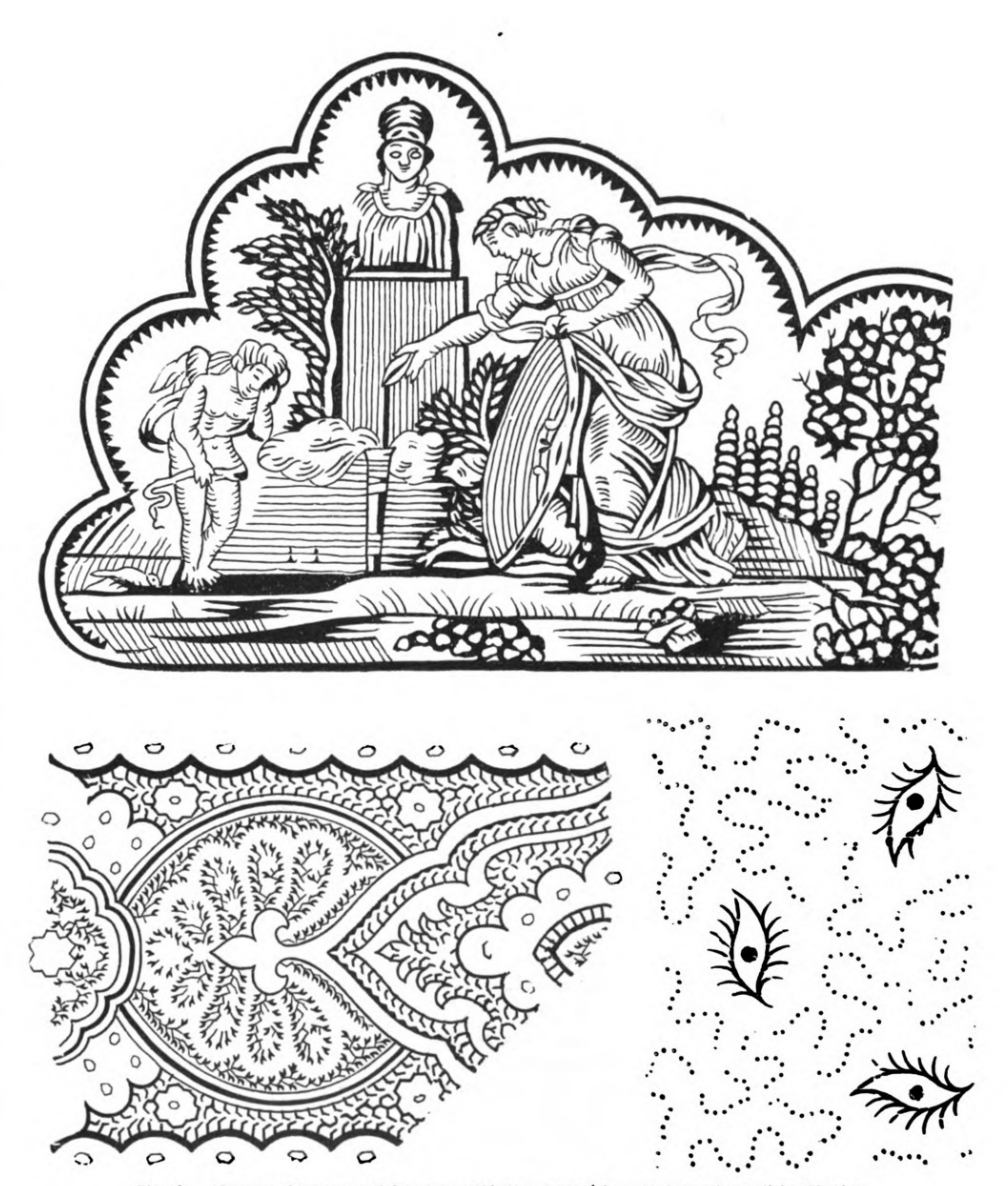


Fig. 132. — Gravure obtenue en relief par le procédé dit *au bois brûlé*, par M. Dournel; xx[e] siècle. (Pl. orig.)

Fig. 133. — Gravure obtenue en relief par le procédé dit *au bois brûlé* et avec frappe de poinçons, par M. Dournel; xx[e] siècle. (Pl. orig.)

Fig. 134. — Planche avec « picots » pour le papier de tenture; xviii[e] siècle. (Pl. orig.)



Fig. 134bis. — Pl. orig. XIXe siècle (coll. Maylander).

CHAPITRE VII

LA GRAVURE SUR BOIS DE BOUT
XVIIIe SIÈCLE, XIXe SIÈCLE, XXe SIÈCLE.

TECHNIQUE. — LES ORIGINES DE LA GRAVURE SUR BOIS DE BOUT.
LA VIGNETTE ANGLAISE ET ANGLO-FRANÇAISE. — LA VIGNETTE ROMANTIQUE.
LE BOIS D'INTERPRÉTATION. — L'ÉCOLE DE LA TAILLE. — L'ÉCLECTISME.
LE BOIS DE TRADUCTION LIBRE. — LA PERFECTION TECHNIQUE.
LA DÉCADENCE. — LE BOIS ORIGINAL.

Au XVIIe siècle un esprit nouveau appuyé par les peintres s'étant formé, la gravure tenta d'approcher le plus près de la peinture dans ses valeurs relatives, et trouva toute satisfaction avec la taille douce, au burin. Le bois de fil s'essaya inutilement à l'imiter; luttant à armes inégales il devait succomber, d'autant mieux que les modelés fondus, les travaux impeccables et polis, firent mépriser les traits libres et hardis, vieux restants de la « barbarie gothique ». De plus, le nombre restreint d'épreuves qu'une planche sur cuivre en creux pouvait fournir augmentait d'autant la valeur de l'estampe. Une planche en taille-douce, en effet, s'efface à l'usage et prend de moins en moins d'encre, au contraire le bois augmente en couleur. Seule donc la taille-douce, dans son esprit classique, eut les faveurs en France et entra à l'Académie des Beaux-Arts, tandis qu'en Angleterre, moins délaissé, le bois eut ses fidèles, en nombre suffisant, pour que des sociétés d'art s'y fussent intéressées. C'est d'Angleterre que le bois gravé reçut une impulsion nouvelle à la fin du XVIIIe siècle. Une question toute matérielle suffit à changer la face des choses, et prépara à la gravure sur bois une destinée que les autres genres de gravure ont pu lui envier.

En principe, la nouvelle manière paraît se résumer en un simple mouvement d'inversion : mettre sur *champ* ce qui est *couché*, c'est-à-dire se servir de la matière, le bois, non plus de *fil* mais de *bout*.

Par bois *de fil*, il s'agissait d'un bois débité en planches dans le sens du fil des fibres, et par bois *de bout* nous comprenons un bois scié en rondelles transversalement au fil. De la sorte est obtenu le cœur du bois, taillable comme le métal, dans

tous les sens sans se désagréger sous l'emprise du burin. Du coup, la gravure sur bois était libérée et le burin devint l'outil maniable par excellence.

Ce qui a été dit pour le bois de fil est applicable au bois de bout, avec cette différence que le burin tranche et soulève le bois et en dégage un petit copeau, le sillon découvert proportionné en ouverture à la grosseur du ventre du burin et au degré de son angle. Deux coupes au burin suffisent pour dégager un trait en épargne, une de chaque côté, tandis que le canif, qui incise seulement, nécessite quatre coupes, deux de chaque côté, pour obtenir le même résultat. La pratique du bois de bout comporte tous les avantages techniques de la gravure sur bois de fil sans en avoir les inconvénients. Le maniement du burin est moins facile cependant que celui du canif. Fixé à un manche court, dont la couronne a été tranchée partiellement, le burin est empoigné (fig. 179-180), le manche calé dans le creux de la main, la lame maintenue par quatre doigts; le pouce posé sur la planche sert de guide, d'appui et de glissière. La main gauche tient le bois posé sur un coussin en cuir et le fait virer en tous sens, facilitant ainsi la souplesse de coupe et sa précision. Plus le burin est engagé dans le bois, plus il donne large ouverture de taille, surtout avec les burins d'*angle*. Des séries d'outils gradués sont destinés à traduire les teintes par des lignes parallèles et permettent de varier l'écartement des tailles. L'*onglette* est le plus souple des outils et son corps ventru procure à la coupe un moelleux spécial. Le champlevage s'opère comme pour le bois de fil.

Papillon écrit *bois de bout* en trois mots; des auteurs plus modernes, mais non graveurs, l'expriment en deux mots : *bois debout*. Cette dernière manière semble impropre; l'expression est spéciale. Bois de bout, pour un graveur sur bois de fil équivaut à bois gravé *en bout* de planche : on peut dire bois gravé *en bout* mais non *en debout*.

On ne saurait au juste indiquer à quelle époque remonte la pratique du bois de bout.

« En son temps, Papillon parle d'un extravagant, un étranger, venu à Paris, qui gravait au bu-
« rin sur le bois de bout, et qui prétendait beaucoup avancer par cet artifice. Mais cet homme raison-
« nait sans principe et sans art, il ignorait que le bois de bout ne peut se graver proprement avec tel
« outil que ce puisse être, car le burin ne fait qu'enlever le bois et ne coupe pas les tailles vive-
« ment et nettement comme il faut; qui plus est, il les rend toutes barbellées, d'où il suit qu'elles
« pochent à l'impression ».

D'ailleurs, insiste Papillon « les contre-tailles faites avec le burin paraissent blanches à l'épreuve et ne sont point recevables » (la surcoupe d'une taille). Et l'auteur de s'enferrer : « Cette méthode inestimable de quelque façon qu'on prétende l'exécuter, n'est que trop réfutable par elle-même. » Il est probable que Papillon a écrit ses lignes avant les saignées qu'il dit avoir subies à l'Hôtel-Dieu, quand il eut le cerveau affaibli. Autre part, en meilleure veine, Papillon constate la réalité de la gravure sur bois de bout, quand il assure que vers 1760 « un nommé Foy, natif de Lyon, graveur de la Ferme et Régie des Cartes du Royaume, par une nouvelle méthode excelle à les graver très profondément en cormier et en poirier sur le bois de bout ».



(T. I, p. 337-338). Toute la gravure sur bois du XIXe siècle eut été le remords de Papillon!

On a supposé que la gravure sur bois du XIXe siècle était l'héritière directe des formules de l'ancien « tailleur d'histoires » et du « formschneider », du moins a-t-on laissé dans l'ombre un point trop obscur. Les moyens exclusifs employés par Papillon sont si peu conformes à ceux qu'il niait, que leur différence technique suffirait à détruire une opinion semblable, s'il n'était évident qu'en Angleterre et en France, seul un graveur maniant le burin a pu, sans rien changer de sa manière, réaliser une gravure sur bois de bout.

Il y trouva même un avantage, la matière étant plus tendre tout en étant suffisamment ferme. La substitution du bois de bout au métal par un graveur au burin constitue donc le véritable point de départ. Aussi les graveurs sur métal en relief du XVe siècle doivent être compris parmi les précurseurs de la gravure sur bois de bout du XIXe siècle; tous, ils réalisèrent les mêmes problèmes par les mêmes moyens. Nous y retrouvons la même technique pour le modelé des chairs et des vêtements et l'usage de la taille *surcoupée*, le même fond *criblé*, devenu le *pointillé* du XIXe siècle.

Du reste, la gravure sur métal en relief n'avait pas disparu comme le bois de fil. Elle sert, et maintenant encore, à l'établissement des vignettes typographiques qu'exécutent les fondeurs en caractères. Au commencement du XIXe siècle, Best et Hotelin, devenus graveurs sur bois, ont pratiqué le métal en relief, suivis par Wiesener, J. Weill, Rapine, Mouchon, E. Salle, E. Florian, etc. Depuis que le cliché galvanoplastique existe, parfois le graveur, pour une exécution *perlée*, ébauche sur un bois et termine sur un cliché de ce même bois : manière équivalant à la *gravure mate* décrite par Papillon.

Aux Ve et VIe siècles en Haute Égypte, à Achmin, l'ancienne Panopolis, des bobines de bois ont été gravées *de bout* et utilisées pour l'impression, mais jusqu'ici, pour l'image sur papier, la première gravure sur bois de bout connue était due à Bewick, en 1775 à Londres, bien que nous ayons constaté qu'en 1760, le Lyonnais Foy avait pratiqué une même manière. Nos recherches ont permis d'en poursuivre plus précisément l'origine, exemples à l'appui grâce à un livre arménien en notre possession (format $0^m,15 \times 0^m,21$), complètement imprimé en caractères arméniens, et intitulé : « Livre d'Histoire ou AGATHANGELOS. »

Voici le libellé de la page de titre, traduit et envoyé du Caire par M. Cheridjin à qui nous avions fait communiquer le document : « Livre d'histoire qui s'appelle homonymement Agathangelos, « composé par le grand philosophe Agathangelos, secrétaire du Roi des Arméniens Diritade, contenant « la généalogie, les œuvres et la vie, les commentaires des sermons de saint Grégoire notre grand « Illuminateur, ainsi que Diritade roi des Arméniens.

« En l'an de notre Seigneur Jésus MVIICIX (1709) Calandr. Arménien MCLVIII (1158) le XIe jour du mois de mars.

« En la troisième année de la prélature de l'Église de Jésus, par monseigneur Alexandre Catholicos de tous les Arméniens de saint Etchmiadzin.

« Par ordre de S. S. entrepris et imprimé en la ville de Constantinople.

« A l'imprimerie et par le scribe Grigor fils de Meguerditch de Marzouan. »

Le livre est de l'édition princeps imprimée d'après un manuscrit sur parchemin dont il existe des exemplaires à Paris, à Venise, à Jérusalem, à Etchmiadzine et en plusieurs autres couvents arméniens.



L'ouvrage, comme illustrations principales, de style persan, contient trois gravures en hors texte et deux compositions décoratives. La technique employée est celle du burin rappelant dans beaucoup de parties la manière des planches sur métal du musée du Louvre (fig. 136), gravées dans les régions néerlando-colonaises au xve siècle. La facture cependant offre moins de sécheresse, le burin y est plus libre, plus pittoresque, avec tailles fines et surcoupes, enfin possède tous les caractères indiscutables de la gravure en relief au burin. Ces planches seraient-elles donc exécutées sur métal? Des connaissances techniques nous permirent de reconnaître ces planches comme étant gravées sur bois; nous en avons la preuve irrécusable : un défaut insignifiant fixa notre opinion. Sur deux planches, une particulièrement — celle que nous publions reproduite par la zinco-gravure — nous vîmes que les coins inférieurs avaient *bougé* à l'impression. Or nous savons par expérience que le bois débité en rondelles, pour établir des planches utilisables, demandait, il y a quelques années encore, l'adjonction d'angles pour parfaire la forme rectangulaire; maintenant on ne joint que des cubes. C'est ainsi que nous avons pu reconnaître la cause des brisures visibles sur l'épreuve. Il s'ensuit donc, 1° que les angles de la planche, s'étant détachés ou bien ayant été collés à un autre niveau, la matière employée est le bois, le buis si répandu en Orient; 2° puisque la gravure est exécutée au burin, le bois *de bout* seul a été utilisé. Il est bien certain en outre que les gravures de l' « Agathangelos » ne sont point les premières du genre; on y sent trop la main experte du graveur. Nous savons, du reste, par le bibliothécaire de l'Union générale du Caire, M. Cheridjin, qu'il existe des livres imprimés de fabrication arméno-persane, avec gravures et antérieurs à l'année 1709, à Tchoulpha (Ispahan). Si nous devons poursuivre les recherches chez les Arméniens de la Perse du xviie siècle, nous noterons aussi que l'on trouve des gravures de technique analogue dans des impressions de Kiev. Rovinsky donne (p. 19-20) la reproduction de deux sujets : l'un, daté de 1574, orne un « Apostole », l'autre daté de 1614, figure dans les « Louanges de Marie ».

Quant au sujet spécimen (fig. 136), il montre Diritade, roi des Arméniens, procédant à la torture de l'Illuminateur; sur une colonne, une inscription arménienne indique le nom « Agathangelos », celui de l'auteur, représenté écrivant son « livre d'Histoire ». Sur la deuxième planche est gravé un saint Grégoire pontife, nimbé, assis sur un trône, ayant à ses pieds un moine arménien. Au troisième sujet, l'apôtre vêtu en moine et nimbé, bénit un prince et sa famille. Un porc, à ses pieds, peut avoir rapport à la légende de saint Grégoire comme aussi aux moines de Saint-Antoine du Viennois, ordre qui, au moyen âge, possédait des couvents arméniens.

L'exemple de l' « Agathangelos » est complété par un autre livre arménien illustré « Erkaran » : — Collection de chants spirituels et allégoriques par le Dr Pierre Gapantsi, moine du couvent d'Etchmiadzine à Constantinople en l'année 1221 de l'ère arménienne (1771 ap. J.-C.). — Quatorze planches illustrent l'ouvrage, mais n'ont pas été exécutées spécialement; deux sont signées d'un monogramme arménien équivalant à G. R., probablement de même souche que le Grigor scribe, le calligraphe-imprimeur désigné dans l' « Agathangelos », dont les gravures sont travaillées selon une même technique, au burin. Les unes, plus anciennes, ont le style arménien, d'autres sont



apparentées particulièrement aux bois du « Bibels Tressor » de Christophe van Sichem, à Amsterdam, tout en étant de fabrication orientale de Constantinople, résidence du Patriarche de tous les Arméniens.

Ces rapports néerlando-arméniens ne peuvent surprendre, car il est notoire qu'au xvie et xviie siècles, que la Hollande eut assez d'Arméniens pour qu'ils aient pu y posséder un évêque de cette nationalité et y faire imprimer des livres en caractères arméniens. On peut aussi rapprocher d'une manière très sensible la technique de plusieurs bois de l' « Eskaran » de celle qu'a employée pour sa Bible van Sichem, collaborateur du graveur Goltzius. Ce nom de Sichem est celui d'une ville de Palestine, de la tribu d'Ephraïm (aujourd'hui Naplouse). En faudrait-il conclure que ce van Sichem dit natif de Deft, ou l'un de ses ascendants, serait d'origine syrienne? Cette constatation accentuerait encore les rapports directs néerlando-orientaux au sujet de la gravure sur bois de bout. Nous avons déjà signalé (page 154) les bois de la Bible de van Sichem à la date de 1643, marquer une nouveauté, et nous voyons ces bois illustrer, à Amsterdam même, la « Bible arménienne » de 1646, nouvelle accentuation des rapports intimes de van Sichem avec les Arméniens. Les bois arméniens de l' « Eskaran » similaires à ceux de van Sichem, sont traités en tailles mouvementées et ondulées comme peut le procurer le burin. Les tailles, assez grossières, sont improvisées sous l'outil sur le dessin en tons lavés, et le trait est enveloppé dans le ton gravé.

Quant aux planches de style oriental de l' « Eskaran » gravées plus finement, elles offrent la même façon de buriner que celles de l' « Agathangelos »; manière ténue, en tailles et surcoupes, que nous retrouvons aussi dans les bois lyonnais du maître P. V., dans ceux de Thielman Kerver à Paris, de Pierre Vidoue et même de Grüninger à Strasbourg. Remarque utile : tous ces imprimeurs du premier quart du xvie siècle ont pratiqué la taille du métal, de même technique que celle du bois de bout.

Signalons aussi quelques planches sur métal en relief au burin, du xve siècle avec inscriptions cabalistiques et incompréhensibles et qui peuvent intéresser des Orientaux (voir p. 45). Les échanges entre les groupes de même profession avaient lieu aux foires périodiques; cela explique les rapports inattendus entre des centres les plus éloignés. Nous savons ainsi par Grüninger, que de Strasbourg, de Paris, de Lyon, d'Espagne et d'ailleurs, les libraires et les imprimeurs se rencontraient à Francfort pour prendre connaissance des nouveautés et vendre leurs éditions. En d'autres régions occidentales comme orientales, les mœurs étaient les mêmes.

En Pologne, vers 1666, époque où les francs-arméniens se soumirent au Pape, on remarque des illustrations dues au graveur Korén, d'après les dessins de Gregorij, probablement le maître G. R. des bois arméniens, et conçus dans l'esprit de ceux de l' « Eskaran », peut-être les mêmes; ce que nous n'avons pu contrôler.

Un lien pourrait donc être établi entre la technique employée par les Arméniens d'Orient et celle de van Sichem, au nom syrien, travaillant dans Amsterdam peuplée d'Orientaux. Et bien que la date de 1633 semble donner une priorité de production à la Hollande en comparaison de celle de 1709 retrouvée jusqu'ici pour l'Orient, il n'appert nullement que les planches arméniennes de l' « Agathangelos » soient contemporaines du livre qui les renferme; elles peuvent provenir d'une série indépendante d'images sur la vie de saint Grégoire l'Illuminateur. Leur facture, du reste, est de beaucoup plus proche des planches sur métal des xve et xvie siècles que de la manière du xviie siècle de van Sichem ou de l'« Eskaran ». Les gravures des livres armé-

niens, dont les plus anciennes, peuvent avoir été exécutées dans quelque couvent de la Perse. Du reste, les dates de 1575 et de 1614 données par les gravures de Kiev, accentuent l'antériorité du procédé au burin sur bois, d'une manière réelle pour l'Orient.

Le bois de bout dut être connu à Venise, où furent imprimés des livres arméniens tels que l' « Astrologie » et le « livre du S. Vendredi »; exemplaires (à la Bibl. Nat.) que posséda Henri II. D'autre part, certaines gravures, d'aspect primitif mais très particulières, semblent avoir été gravées sur bois de bout, comme celle qui représente le Pape (LEO. X. P. M.) et imprimée en 1513, dans la « Reformatio Camaldulensis » par Giunta de Florence. Cette planche semble d'origine monastique avec les deux écussons mitrés, et peut provenir du couvent des Camaldules. La technique est très sommaire, maladroite même pour l'époque.

Enfin, le buis, employé en Orient, remplaça, au début du XVIe siècle, pour les petites planches le poirier, le cormier et le noyer des graveurs primitifs, sans pour cela avoir été utilisé de bout, mais de fil, ainsi que se présentent tous les blocs gravés que nous connaissons de cette époque. La gravure sur bois de bout au XVIe siècle, en Occident, n'a pu compter que de rares adeptes. On peut donc penser que l'on n'en vit pas l'avantage absolu puisque le métal, avec Jakob Faber, et le bois, avec Lützelburger, suffisaient aux besoins. En Hollande, le secret oriental du bois de bout ne fut pas comme au XVIe siècle, car les bois de chez Plantin, à Anvers, sont gravés sur bois de fil. Toutefois, d'Amsterdam le procédé dut passer en Angleterre où Bewick, élève du graveur sur métal Bailby, l'utilisa d'une manière plus méthodique, propre, soignée comme tout ouvrage anglais, et en rendit l'usage pratique et classique. Encore ici nous retrouvons le lien entre le métal gravé et le bois de bout.

La première gravure qui, en Angleterre, a été officiellement exécutée sur bois de bout, datée de 1775 et due à Thomas Bewick (1754-1828), obtint à Londres, le prix de 9 guinées (environ 238 francs) décerné à la meilleure gravure sur bois. Elle parut en 1779 parmi les illustrations des « Fables de Gay » et représente un *chien de chasse*. D'autres bois, selon la manière nouvelle, dont plusieurs peuvent rappeler la formule de la teinte et du noir franc de la *Madeleine* de la Bible de van Sichem, parurent en 1784. En 1789, le graveur anglais donne l'une de ses meilleures œuvres dans la « Chillingham Bull »; puis suivent la « General History of Quadrupeds », 1790, et l' « History of British Birds », 1797 et 1804. Son frère Robert et son fils John furent ses collaborateurs et contribuèrent à la gravure des « Fables d'Esope », 1818.

Thomas Bewick ne se contenta pas de reproduire des dessins. Peintre, il composa et rendit sur bois les aspects de la nature et, avec beaucoup d'humour, les mœurs de ses compatriotes, comme il sut dessiner excellemment les animaux et les oiseaux. Charlton Nesbit, né en 1775; Robert Allen Branston, né en 1778; Luke Chennell, né en 1781; William Temple; William Harvay; John Thompson, furent ses élèves et aussi ses collaborateurs.

En examinant les premières vignettes anglaises il est visible que leur « style de burin » est conforme à celui des gravures en taille-douce de l'époque; la seule différence technique consistant à intervertir le même travail, qui, en taille-douce, fournit une taille noire, et en bois de bout, une taille blanche. Aussi la manière anglaise

caractérisée au début par une froideur relative, se réchauffe ensuite aux modèles romantiques qui, en Angleterre, précédèrent ceux de France.

Parmi ceux dont la jeune école française s'inspira davantage, il convient de citer les bois d'Harvey, 1824, puis l' « History of ancient et modern wines »; il n'a pas été fait mieux dans le genre. John Thompson et Charles Gray, pour le « Paradis Perdu », ont apporté les tons argentés, les noirs profonds comme le comprit Diaz. Branston (1778-1827) surpasse son maître Bewick, et ses poissons, surtout sa série de paysages de style d'après John Martin (Jackson et Chatto, p. 545-47), eurent bien des imitateurs en France. Les *Chiens*, l'*Ecurie*, sujets gravés par J. Thompson, sont aussi des modèles que suivit la France, d'après Freeman. L'école anglaise se continue avec W. Folkand, W.-L. Thomas, Dalziels, Ewans, Bolton, 1859.

L'évolution de la gravure sur bois en Angleterre stimula le zèle de Français clairvoyants, et (malgré les guerres européennes, en Ventôse de l'an XIII, 1805), la Société d'Encouragement pour l'Industrie nationale, dit un texte officiel, « ayant sous les yeux des gravures sur bois d'une rare beauté exécutées depuis peu d'années dans les pays étrangers, propose un prix de 2.000 francs pour celui qui produira les meilleures gravures en ce genre ». Un seul graveur se présenta; on ignorait en France de quelle manière procédaient les Anglais; de plus, à cette époque, Brévière né en 1797, et Porret né en 1800, n'étaient encore que des enfants. Cinq ans plus tard, la Société d'Encouragement en était réduite à récompenser une gravure en relief exécutée sur pierre par le graveur sur bois de fil Duplat. Ce Duplat illustra ainsi les « Fables de la Fontaine, avec de nouvelles gravures exécutées en relief, MDCCCXI », chez Ant.-Aug. Renouard à Paris. Cette édition compte une soixantaine de gravures (2 volumes in-12) et l'avertissement rappelle la médaille d'or obtenue par Duplat. L'artiste, y est-il ajouté, « a fait plus que ne le demandait le programme; et le rapport des commissaires de la Société, qu'on peut lire dans le Moniteur du 7 novembre 1820, rend témoignage de la satisfaction avec laquelle elle a accueilli ces premiers essais ». Suit un brevet de 15 ans en faveur de l'invention que l'on retrouve plus tard sous le nom de « tissiérographie », du nom de Tissier. Les Fables de Florian furent aussi illustrées de la même manière; avec planches par ce procédé, devaient paraître, selon l'éditeur, « The Vicar of Wakefield » et « The Sentimental Journey ».

En France, au commencement du XIX[e] siècle, existait un autre graveur qui, probablement, n'eut pas connaissance des concours français, c'était Godard, d'Alençon, (1768-1838) qui, en 1810, était âgé de 42 ans. Il eut son odyssée. Parti volontaire aux guerres de Vendée, en 1792, Godard fut fait prisonnier à Nantes. Libéré, grâce à des dames de la ville, il put continuer son métier de graveur sur bois, car il avait emporté ses outils dans son sac de campagne. De retour à Alençon, il grava en l'an XI (1801), les bois des Fables de la Fontaine et d'Ésope ainsi que des animaux pour un Buffon. Il est l'auteur de plus de 8.000 motifs divers, dessinés et composés, réunis en deux in-folio qui doivent figurer au musée d'Alençon, où sont conservés les souvenirs de Godard; il eut un fils graveur sur bois. Le père de Godard, étant relieur-imprimeur, utilisait les fers gravés et les poinçons; cela peut expliquer la supériorité des planches gravées sur bois de bout par le fils qui les voulut meilleures que celles sur



bois de fil imprimées par son père. Nous ignorons, pour l'instant, quand et comment Godard connut la gravure sur bois de bout. Sous la Révolution, il grava les « Emblèmes du Pouvoir » et, après 1830, le « Magasin Pittoresque » lui dut de belles planches, entre autres la *Femme hydropique* qu'il dessina lui-même d'après Gérard Dow. Il signe souvent ses bois : *Go* broché d'une flèche ou *dard*. Ce que fit Godard à Alençon, Brevière le fit à Rouen. On doit à ce graveur, élève de l'école des Beaux-Arts de cette ville, l'un des premiers bois français gravés sur bois de bout, en 1815. Encore ici, nous retrouvons le graveur sur métal et le graveur de cachets qu'était Brévière.

A Paris, en 1815, le bois de fil était encore pratiqué par un nommé Bernard Bougon, qui ayant pris part au concours où Duplat eut le prix, s'était contenté de décalquer une épreuve de taille-douce et d'en suivre les tailles. C'est alors qu'Ambroise Firmin-Didot, pour la série des vignettes typographiques qu'il préparait, commanda à Gubitz, de Berlin, un grand nombre de vignettes (en 1810), et fit venir de Londres, en 1817, le frère de John Thompson, Charles Thompson élève de Bewick. Une partie des travaux du graveur anglais furent réunis plus tard en 1850, chez Blesa, Laboulaye et C[ie] sous le titre : « Nouveaux spécimens de polytypages gravés par Thompson et les plus habiles artistes ». En 1822, Didot l'aîné imprima la « Nouvelle collection de divers polytypages de P. Duronchel graveur en bois, à Paris ». Ces vignettes, comme celles de Thompson, par le clichage, ne venaient qu'enrichir les cases de l'imprimeur, elles ne constituaient pas des gravures pour un livre déterminé. Aussi en 1815-1818 les bois anglais ornaient-ils le Recueil de Jouy : « l'Hermite de la chaussée d'Antin », et en 1824 « le Temple de Cnide » avec bois dus à Thompson; mais, si en 1828, les « Chansons de Béranger » de chez Baudoin, reçoivent des bois anglais de *ton,* les bois de *fac-similé* sont dus à Porret, sur dessins de Deveria. C'est alors que Best, Hotelin, Bréviaire, Godard, à côté de Thompson, et aux exemples des Anglais Harrisson et Timms, aux environs de 1826-28, collaborèrent à l'illustration d'un texte.

A partir de 1834, la gravure sur bois française commence à s'affranchir, et l' « Histoire d'Angleterre » de Roujoux paraît avec gravures de Best et Andrew; en 1835, ce sont les 580 bois de l'édition du « Gil Blas » dessinés par Jean Gigoux et gravés par Godard, Brévière, Weill, Benworth, Lacoste, Lavoignat, etc.; ceux qu'a signés Morisset ont été gravés par Adolphe Gusman tout jeune alors. Une des premières séries de bois entièrement français est celle des « Contes de Perrault » édités chez Mame, 1836, dessinés par Célestin Nanteuil et gravés par Lacoste. Pendant ce temps se préparait la gravure des 756 bois des deux tomes du « Don Quichotte », 1836, d'après les dessins de Tony Johannot, œuvre la plus importante de l'époque, avec gravures dues à Porret, Lavoignat, Lacoste, Brévière, Verdeil, Piaud, Rambert, etc. A signaler aussi les « Mille et une nuits », 1838, avec gravures hors texte, et où quelques bois sont dessinés par Fragonard fils (1780-1850); le « Vicaire de Wakefield », 1838, aux délicieuses vignettes de Ch. Jacque. Le « Versailles » du Comte A. de Laborde, 1839, est orné des dessins de Marville, Ch. Jacque et Duport, Markl, Aubry, Français, Trimolet, gravés par Godard, Lacoste, Thompson, Best. De son côté, Jean Best, formé par Thompson, s'adjoignit plusieurs associés, et sous la raison sociale Andrew-Best-Leloir, un grand nombre de



bois furent signés A. B. L. En outre, Best, très épris de l'art typographique, présida en 1833, sous la direction d'Edouard Charton, à la mise en œuvre du « Magasin Pittoresque », tout d'abord alimenté, dans la plus grande partie de ses illustrations, par les planches anglaises des « mazagines » de Londres. Dans cette publication, la seule en son genre qui ait existé en France, on peut suivre de 1833 jusqu'à nos jours, les diverses phases de la gravure sur bois et y voir consacrés les talents français et étrangers. Ainsi Jackson, le collaborateur de Chatto pour son livre « A Treatise on wood engraving », donne, en 1835, l'*Oratorio* de Hogarth et des bois d'après Cruikshank (1842); Quartley, le graveur qui dirigea les presses de la maison Mame, exécuta en 1847, une planche admirable d'après Bloteling; Linton, 1854, est aussi fort bien représenté par sa planche de *Fruits* dessinée par lui-même. Les bois anglais, de plus en plus rares dans le « Magasin Pittoresque », sont remplacés par ceux des nouveaux maîtres français. En 1851, Tony Johannot y est gravé supérieurement par Rouget, et Charles Jacque y publie ses rustiques compositions. Viennent ensuite Gavarni, John Gilbert, Français, Godefroy Durand, Schuler, Karl Girardet, Grandsire, etc., même Delacroix, qui apportent au Magasin Pittoresque la collaboration de leur crayon. Le graveur Kretzschmer, de Leipzig, est remarquable avec son portrait de Gervartius, 1853, et le russe Sériakoff ne lui cède en rien avec le portrait de Decamps, 1861. A cette époque, les graveurs français sont maîtres de leur tâche avec Pisan, Lavoignat, Adolphe Gusman, Dujardin, Léon Chapon, etc.

Quand fut fondé le « Magasin Pittoresque », des artistes comme T. Johannot et Baron marquent, en 1830, une des périodes les plus charmantes du livre romantique dont beaucoup comportent des frontispices en lithographie. Pour le livre, rien ne vaut le bois en son essence typographique, et « l'Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux » aux dessins de T. Johannot gravés par Porret, est une œuvre aussi caractéristique que la série des dessins de Baron pour les « Rues de Paris », gravés par Brugnot et Caqué. Dans le « Voyage où il vous plaira », Baron s'y révèle le peintre de la tendresse féminine dans des dessins inimitables, gravés par Brugnot et Williams. A Tony Johannot sont encore dues les illustrations de l' « Ane mort » de Jules Janin, 1838; du « Diable Boiteux », 1840; de « Debureau, histoire du théâtre » de Jules Janin.

En 1839, des peintres militaires commentent « l'Histoire de Napoléon »; celle de Norvins échoit à Raffet, celle de Laurent de l'Ardèche à Horace Vernet. A la même époque, Brévière signe, pour le « Manon Lescaut » de T. Johannot, des planches supérieures à celles de Thompson. Il collabore avec Piaud aux bois des « Fables de La Fontaine », 1838, dessinés par Grandville, chez Garnier, et à ceux des « Fables de Florian » de Victor Adam, 1838. De même esprit sont, en 1854, les « Scènes de la vie privée des animaux » avec vignettes de Grandville gravées par Tamisier, Brévière, Brugnot, Godard fils, Bernard-Pollet, etc.

Sous la Restauration, Brévière occupe une place importante, et, mieux que ceux de sa génération, doit être considéré comme l'artiste le mieux doué, l'esprit le plus ouvert aux progrès de la gravure sur bois et de l'art typographique. En 1834, il est attaché à l'Imprimerie Royale et reçoit le titre de graveur officiel ainsi que la direction des travaux de gravure. Il collabore en outre à la « Collection Orientale », à l'impression du « Journal



de l'Expédition des Portes de Fer » avec dessins de Raffet gravés par Hébert, Piaud, Lavoignat, ouvrage exécuté aux frais de la Duchesse d'Orléans. Aux mêmes artistes sont dus les bois gravés de la « Sainte Russie ».

Brévière est aussi l'auteur d'une « Notice sur la Xylographie, 1833 », et lui, qui avait gravé des rouleaux pour papier peint, traduit en camaïeu d'une absolue perfection, avec aplats sur zinc, des dessins de maîtres anciens, 1863.

Ces gravures sont ignorées, car elles ne figurent que dans l'Album-Prospectus de la publication projetée : « Le Louvre et ses Musées », de l'éditeur Renouard, ouvrage devant comporter 16 volumes in-folio, avec 2450 bois dans le texte et 1600 hors-texte. C'est aussi dans ce fascicule de luxe que parut l'une des plus importantes planches dues à Adolphe Gusman : *Les noces de Cana* d'après P. Véronèse.

A l'époque romantique, un éditeur se distingue particulièrement par ses revues illustrées, c'est Curmer, connaisseur qui confie à François Meissonier, T. Johannot, etc., 1837-38, l'illustration de « Paul et Virginie » ; il fonde aussi une revue de luxe « Les Beaux-Arts » où furent publiés des bois hors texte concurremment aux eaux-fortes et aux gravures au burin, puis édite un « Livre de mariage », 1838, dessiné par Meissonier. C'est l'époque des « Physiologies », du « Diable à Paris », 1840; où Gavarni, Meissonier, Daumier surtout, créent leurs types célèbres; où paraît le livre « les Français peints par eux-mêmes », 1841 ; où Daubigny fournit des dessins pour les « Mystères de Paris », 1843, pour les « Entretiens de village », 1847, pour les œuvres de Béranger et pour les Évangiles, avec bois de Lavoignat. Charles Jacque est alors traduit par le graveur Eugène Lavieille, et en 1853 est réimprimée la série des 12 mois publié sous ce titre : « Album de sujets rustiques gravés pour l'Illustration d'après les tableaux et les dessins de Charles Jacques par Eugène Lavieille ». J. F. Millet, avec son frère, fit aussi quelques bois isolés.

En 1843, Furne (édition Houssiot), publie les œuvres de Balzac avec dessins de T. Johannot, Gavarni, Monnier, Meissonier, Daumier, Bertall. Bientôt, 1846, Meissonier, qui grava aussi quelques petites eaux-fortes, dessine minutieusement les bois du « Lazarille de Tormes », et Lavoignat, remarquable graveur de l'école du trait (par rapport à celle de la taille), traduit à merveille la facture du maître. Il collabore aussi à l'édition des « Contes Rémois », 1858, dessinés par Meissonier, et pour lesquels aussi Foulquier fit de charmants dessins, gravés mais non publiés dans leur totalité. (Les bois sont conservés par M. Zay. Ceux dus à Foulquier, plus conformes à l'esprit typographique et d'un art plus gracieux, se rapprochent de T. Johannot. A signaler une petite revue mensuelle, ornée de bois, 1847, et intitulée l' « Image », dont le titre décoratif est dessiné par Valentin.

Pendant que les graveurs parisiens, arrivés à la maîtrise, ne pouvaient suffire aux commandes, en Allemagne, Adolph Menzel illustrait les « œuvres de Frédéric ». Les premiers bois furent confiés à l'atelier Andrew, Best et Leloir, peu qualifié pour ce travail ; aussi Menzel dirigea-t-il lui-même des graveurs allemands tels que Hermann, Muller, Unzelmann et surtout les deux Vogel, dont le burin très incisif plut à l'artiste. Commencé en 1843, l'ouvrage, composé de 200 vignettes sur bois était terminé en 1849. Les bois sont au musée de Berlin. Peu après, Menzel illustre la « Cruche cassée » où plus de souplesse se montre dans les gravures, inexpérimentées encore dans les parties



interprétées. L'école de gravure sur bois allemande à Berlin était dirigée par Unger le père, formé à l'école de Bewick, et aidé par son fils auteur d'un petit ouvrage sur la gravure sur bois. Gubitz, son successeur, fit quelques élèves, et c'est parmi ceux-ci que certainement Menzel trouva ses collaborateurs. Avec texte français, les œuvres de Menzel ont été publiées, et la « Cruche cassée » fut réimprimée par Didot en 1882. C'est pour cette maison, qui porta si haut la renommée de la typographie française, que les ateliers de Huyot père et fils exécutèrent de longues séries de gravures soignées qui témoignent d'une grande probité d'exécution.

Aux environs de 1860 « la Semaine des Familles », la « Semaine des Enfants » sont des périodiques illustrés de fort beaux bois où s'exerce le talent de dessinateurs comme G. Doré, Brion, Worms, Émile Bayard, Castelli, Gerlier, Ferrat, et de graveurs tels que Perrichon père, Sotain, Dupeyron, Gauchard, Horrie, Adolphe Gusman, Pisan, etc.

En Belgique, le bois n'était pas délaissé. A. François Pannemaker grava les bois en couleurs de l' « Histoire de la Belgique », dessinés par Hendrichx, 1840-45. Un nommé Brown et quelques autres travaillèrent à Bruxelles. En Suède, après Jacksson et Gylling, 1812, qui emploient le bois de bout, suivent Malmberg, Belfrage, Forsmrarck, les Stolpe, Johanna Carolina Weidenheym, élève de Best, 1850, J.-G. Wahlbom, 1862. En Allemagne, signalons Moritz von Schwind, Hecht et Witig et le dessinateur Kaulbach.

Vers 1860, en France, s'ouvre une ère nouvelle. Jusque-là les dessins sur bois de l'époque romantique, 1828-1845, étaient conçus de deux manières qui, souvent, se sont rencontrées. D'une part, la vignette en croquis, pittoresque de facture, au crayon amusant et délié, caractérisée par Baron, Gigoux, Français, Grandville, Daumier, Gavarni, Ch. Jacque, ayant, en principe, le trait pour base et dont la gravure constituait le *fac-similé*. D'autre part, les dessins où le trait est conjointement employé avec le ton, un peu dans la manière des modèles anglais, avec Tony Johannot, Daubigny, Meissonier et les copistes de tableaux de maîtres, sans toutefois établir une délimitation arbitraire, puisque les uns et les autres employèrent le trait et le ton selon l'effet à produire. Cependant il est permis de dire que les bois de fac-similé sont bien supérieurs aux bois de ton et font dans la page une bien meilleure figure. En France, au début de la gravure avec teinte, le critérium est le bois anglais, qui lui-même empruntait la formule du burin sur acier dont les tailles vermiculées sont caractéristiques, ainsi que les teintes plates. Les bois dessinés en croquis et ton lavé ou frotté, demandèrent donc une formule élargie, et chacun selon son goût *traduisit* alors le dessin à interpréter; ce fut le départ de la gravure éclectique. C'est alors que Charles Blanc, témoin de la souplesse du burin dans les bois, entreprit l' « Histoire des Peintres », 1859. Il chargea de la mise sur planche des dessinateurs spéciaux dont les goûts concordaient avec la manière à traduire, tels que Marvy, Bocourt, Manche, Pasquier, Cabasson, et choisit quelques principaux graveurs tels que Dujardin, le Belge Pannemaker, Adolphe Gusman, Simon, Carbonneau père, Léon Chapon, etc. La publication était terminée en 1865, et reste encore chez le successeur de Renouard, Henri Laurens, la collection la plus intéressante de bois gravés de l'époque. Pendant cette période, plus de deux cents graveurs sur bois existaient à Paris,

et Georges Duplessis consacra à chacun une notice dans l' « Artiste », 1857, revue très vivante où les ouvrages dignes d'être étudiés ont été l'objet de critiques les plus distinguées. (Il existe un tirage à part de ce travail de Duplessis.)

Bientôt une nouvelle occasion s'offrit aux graveurs de développer leurs aptitudes multiples et la virtuosité de leur burin : Gustave Doré leur en fournit les moyens. Ce grand artiste, ce visionnaire, ce Français né à Strasbourg, qui avait mieux que du talent, du génie, fit évoluer la gravure sur bois vers des horizons insoupçonnés jusque-là. Et ainsi que Pisan, le meilleur collaborateur de G. Doré, l'écrivait à Henri Bouchot : « Les dessins de Doré ont ouvert une nouvelle ère à la gravure et les graveurs sur bois lui doivent toute leur reconnaissance. » L'homme, comme l'artiste, fut très aimé de ceux qui l'ont connu, et je me rappelle toujours avec émotion mes premières visites en compagnie de mon père.

Partis de l'école romantique, les premiers dessins de Doré furent au trait simple et gras, à la verve intarissable et comique. A vingt-quatre ans, il avait déjà à son actif un bagage d'illustrateur qui aurait suffi à remplir une existence. En 1857, Théophile Gautier, dans « l'Artiste », le qualifie de « portentosus », dont nous n'avons pas l'équivalent précis en français, pour désigner ce qui est anormal, excessif, prodigieux. Et, continue Th. Gautier, « Doré est à la fois réaliste et chimérique. Il a l'observation et l'intuition. Bien qu'au grand jour, il regarde la nature en face, d'un regard ferme et grave, lorsque les chauves-souris commencent à découper leurs membranes noires dans la pâleur du couchant et que les corbeaux s'ébattent sur le squelette des arbres, il voit avec cet œil visionnaire dont parle Victor Hugo en s'adressant au vieil Albert Dürer. Devant lui, les ormes du chemin dessinent les silhouettes étranges, vaguement humaines, les branches tendent leurs bras semblables à des moignons, les montagnes se sculptent en visages terribles dont les broussailles forment les sourcils; les nuages s'allongent en crocodiles et rampent à l'horizon sur leurs coudes difformes; du ventre crevé des nues, la pluie tombe comme les javelots d'un carquois; à travers les ténèbres et les rayons montent dans l'air des édifices inouïs. »

Parmi les œuvres de G. Doré, le « Rabelais » et les « Contes drôlatiques » de chez Garnier, font date dans l'Histoire du Livre et de la Gravure, 1855. « Le Juif errant », 1856, est une œuvre non moins belle, avec bois in-folio, gravés par Jahyer, Rouget et Gauchard. L' « Enfer du Dante » et la « Bible » procurent à G. Doré la faculté de préciser davantage sa formule, et inaugurent d'une façon décisive le dessin sur bois lavé et gouaché. Ce fut aux graveurs, à trouver sur ses conseils, l'expressive traduction de véritables peintures monochromes. Héliodore Pisan fut le maître incontesté de la nouvelle manière; sa facture est aussi libre que le pinceau de Doré, ses tons aussi vrais et puissants, le ragoût du burin aussi pittoresque. Pannemaker le père, traduisit autrement, avec toute la science qu'il dut à l'étude des travaux au burin de Goltzius, les bois de Doré où les nus sont à profusion. Ligny, son collaborateur, signa aussi quelques belles pages de même genre. Gauchard, Adolphe Gusman, Piaud, Maurand, Quartley, Laplante, Gaucherel, Doms, furent les interprètes fidèles du maître dans ses grandes planches. Nous ne pouvons citer que les principales œuvres de G. Doré. Qui ne connaît du reste ses « Contes de Perrault », ses « Aventures du Baron de Munchaussen »,



« Atala », « don Quichotte », « le Capitaine Fracasse », les « œuvres de Tennyson », les « Fables de la Fontaine », « Roland Furieux », « Les Croisades », pour ne se rappeler que les grandes publications.

G. Doré, mort à Paris en 1883, eut en Angleterre une renommée au moins égale à celle qu'il eut en France. A Londres, il y eut la « Doré Gallery », et le grand artiste rêva d'illustrer l'œuvre de Shakespeare; le travail commencé fut abandonné. Il entra aussi en pourparlers avec R. Wagner pour l'illustration des « Niebulgen » et Wagner parle dans ses « Mémoires » de ce projet « qui n'eut malheureusement pas de suite ».

Les grandes maisons d'éditions parisiennes publièrent des œuvres de G. Doré : Hachette, Mame, Garnier, Hetzel. Conjointement les imprimeurs Didot, Claye, Plon, Chamerot, Renouard, Dumoulin, Motteroz, Quantin, Lahure, et plus tard Draeger, Hérissey, Protat, etc., secondèrent puissamment les efforts des graveurs. Hachette, pour sa part, figure en bonne place avec le périodique « le Tour du Monde », où parurent des dessins de H. Regnault et de Alph. de Neuville; avec ses nombreux ouvrages dont le nom de Bida est l'un des plus brillants; avec les graveurs Pisan, Adolphe Gusman, Laplante, Barbant, Hildibrand, etc. A ceux-ci il convient d'ajouter Méaulle qui eut au moins l'avantage de se voir confier la gravure des dessins de Victor Hugo.

Au moment, où, en 1860, la gravure sur bois à Paris, avait pris une grande extension, une école de gravure parut nécessaire, et Bellocque en fut le directeur; idée due à Cabasson le dessinateur sur bois de « l'Histoire des Peintres ». Adolphe Gusman fut choisi comme professeur. Cet honneur était dû à la notoriété du graveur, auquel G. Duplessis, dans « l'Artiste », a consacré ces quelques lignes : « Gusman est sans contredit un de nos meilleurs graveurs sur bois, il comprend parfaitement les maîtres qu'il reproduit, et sait donner à ce qu'il grave une finesse et un moelleux extraordinaire; aussi le « Magasin Pittoresque » et « l'Histoire des Peintres » ont-ils confié à cet artiste leurs travaux les plus importants, et ont-ils fait preuve de goût et d'habileté. » Mais professeur, Adolphe Gusman n'entendait faire que ce que sa conscience et sa charge d'âmes lui commandaient. Il résilia ses fonctions. Le graveur belge A. François Pannemaker, qui lui succéda, fut chargé du Billet de Banque français. Thomas fut élève de Gusman, Adrien Marie et Hector Lemaire ne continuèrent pas la gravure; seuls restèrent Tony Beltrand, Albert Bellanger, lequel fut professeur de son frère Clément. Les derniers témoins de l'Ecole de gravure sur bois s'égrénèrent; l'incompatibilité prévue entre les soucis de l'art et les exigences de l'apprentissage fut l'obstacle au développement de la fondation.

Jusqu'en 1841, Gusman signe Gusmand, puis Gusman jusqu'en 1850, époque où il signe avec un *d* jusqu'en 1868. Après cette date, ses bois portent Gusman. Adolphe Gusman était petit-fils d'Espagnol marié à une Française, à Marseille, en 1772.

Adolphe Gusman, souvent poète à ses heures, dessina et grava d'après Simon Langlois les planches d'un « Poème à Jeanne d'Arc » dû à un amateur tourangeau, 1870-1871; il rêva aussi de recommencer les « Noces de Cana » sur un bois de 1m,50 de largeur. La planche préparée ne fut pas entreprise, mais par contre l'artiste eut l'idée, réalisée, d'exécuter une gravure sur bois en deux planches, chacune étant gravée dans un sens différent, se croisant par repérage à l'impression, et donnant selon le cas, la physionomie d'une gravure au burin avec ses contretailles. Des essais avant 1870, d'après Corrège et d'après Goltzius (fig. 174), avaient permis au graveur de se rendre compte de la combinaison des tailles. Les résultats, assez intéressants pour être poursuivis, aboutirent à la gravure, exécutée à Tours en 1871-1872, de la « mise au Tom-



beau » du Titien, dessinée d'après la copie du musée de Tours. Stéphane Pannemaker ayant eu connaissance du résultat, écrivit à A. Gusman au sujet de l'invention, déclarée brevetée. Une autre planche pour un Missel, chez Mame, fut la seconde et dernière gravure de ce genre.

Il est curieux de rappeler que cette manière (Adolphe Gusman ne connaissait pas le précédent) avait été préconisée en 1766 par Papillon dans le supplément de son « Traité de la gravure en bois »; « Découverte curieuse, dit-il, qui, étant perfectionnée, pourrait produire des estampes gravées sur bois aussi belles que les plus agréables gravures sur cuivre. » Toutefois, Papillon, qui ne maniait pas le burin et qui voulait ignorer le bois de bout, ne put s'en tenir qu'à la théorie, laissant, dit-il, à moins âgé que lui le soin de tenter l'expérience. Sans vouloir chercher à imiter la taille-douce, cette manière de procéder peut donner de bons résultats, offre une nouvelle ressource, particulièrement pour les bois en couleurs. Frédéric Florian, excellent graveur suisse, sans connaître à son tour les œuvres précédentes, selon son aveu, a quelquefois complété une gravure par une deuxième planche exécutée en tailles de sens contraire. L'une des premières tentatives de Florian, porta, nouvelle coïncidence, sur une petite gravure de la même *Mise au tombeau* du Titien, parue chez Hachette. Ce système de deux planches, même de trois planches, a été appliqué par Frédéric Florian et par son frère Ernest Florian pour des billets de banque français et étrangers.

Pour les gravures de cette catégorie, la taille seule est la base de la technique, et à cette école, Stéphane Pannemaker, le fils, peintre et graveur, est l'auteur de planches réputées, au modèle moelleux et simple, exécutées d'après les artistes du XIXe siècle. Le journal « l'Illustration » en publia la majeure partie, et Delcroix, Rousseau, Brulé, Fleuret, travaillèrent à un certain nombre de ces planches.

Les grands périodiques anglais, de 1860 à 1870, comme « Once a Weck », « Good Words », « The Cornhill Magazine », et plus tard le « Graphic » et la « Bible de Dalziel » publient des bois de premier ordre. Les travaux de Frederick Sandys sont à signaler ainsi que les « Mille et une Nuits » de A. B. Houghton, et une édition des œuvres d'Olivier Goldschmith avec dessins de G. J. Penwell. De leur côté, J. E. Millais, Frédéric Walker, composent des illustrations dans l'esprit de William Morris et de E. Burn-Jones. En même temps, Johnston, 1883, Klinlicht, Roberts, pour le « Graphic », exécutent des grandes planches d'après des tableaux, ou gravent de beaux portraits dont la technique comporte des tailles blanches se croisant en divers sens; procédé employé en Allemagne par Paul Kren et Knesing. Leurs compatriotes Oswald Kress et Otto Riepert, Brindamour adoptent la formule soignée et internationale pour des reproductions de tableaux modernes.

En France, en ce genre que la photogravure a remplacé, sinon avantageusement du moins fidèlement, pratiquent Léon Rousseau et quelques autres comme Charles Baude, pour lequel Crosbie, Maylander, Dauvergne, Ruffe, Dochy, Duplessis, Lemaire exécutèrent un grand nombre de bois. Ces travaux sont moins originaux que ceux d'*actualité*, où T. Beltrand, Dété, Florian, Thiriat, Alb. Bellanger, J. Tinayre, Paris, Martin, montrèrent, avec un véritable talent d'improvisation et de libre technique, une note d'art bien spécial et vivant. D'une facture plus reposée, témoigne Jules Robert, le graveur d'un billet de banque français. Edmond Yon le paysagiste, Joliet, Léveillé, Ruffe, enfin Frédéric Florian et Auguste Lepère ont porté le bois gravé moderne à son plus haut degré d'art. Aussi les publications françaises et étrangères comme *l'Illustration*, le *Monde Illustré*, la *Revue Illustrée*, le *Harpers'Magazine*,



le *Century Magazine*, ont doté la fin du XIXe siècle des plus belles séries de bois gravés. On peut encore citer parmi un trop grand nombre les Tilly, Dutheil, Trichon, Jaugeon, Lemoine, dont les noms ont signé actualités ou vignettes. Mais Julien Tinayre et Germain sont ceux qui usent, dans la meilleure tradition, des ressources du bois, avec Thévenin le gendre de J. Robert, Dauvergne, Van de Putt, Eugène Dété, bibliophile et libraire, enfin le maître Eugène Froment.

A part les livres illustrés de bibliophilie et quelques autres classés, la gravure d'*actualité* représente l'école moderne du bois sous le jour le plus riche, le plus heureux. Combien les périodiques comme *l'Illustration* et le *Monde Illustré* ne comportent-ils pas de pages auxquelles on fait maintenant les honneurs de l'encadrement! ou qui font la richesse des cartons! Cette qualité supérieure est venue du jour où Edmond Morin et Daniel Vierge marquèrent de leur empreinte cette estampe nouvelle. Surtout depuis 1875 à 1885, le *Monde Illustré,* sous la délicate impulsion de Édouard Hubert, devint l'album de l'art graphique contemporain. Edmond Morin y développa l'arabesque pittoresque de ses dessins argentés, et Daniel Vierge, au talent précis de « voyant », avec ses taches hardies, ses lumières diffuses, ses ombres transparentes, ses scènes vécues, y prodigua sa merveilleuse habileté.

A cette école de la vie, où les souvenirs d'Hokusaï et d'Hiroshigé ne sont pas absents, Auguste Lepère se forma. Cet artiste de tempérament, peintre et aquafortiste, porta la gravure sur bois à l'extrême limite de la libre facture, de la facture de peintre qui effaroucha tout d'abord le public peu averti. Bientôt Lepère, l'émancipateur de la gravure sur bois en France comme à l'Etranger, crée lui-même, à partir de 1879 et reconquiert pour le bois gravé la faveur qu'eurent les grands ancêtres. Ses planches sur « Paris », dans le *Monde Illustré,* et sur « Fontainebleau », dans la *Revue Illustrée,* demeurent classiques, comme ses bois sur « Rouen ». Ses livres illustrés témoignent aussi d'un grand sens de la typographie et montrent une imagination toujours renouvelée. « Paysages Parisiens », 1890, édités par Henri Beraldi, « Paris au hasard », 1895, « Coins de Rues », 1890; « La Bièvre », 1900, « l'Éloge de la Folie », etc., ne le cèdent en rien au « Port de Nantes », grande estampe en camaïeu, et à l' « Abreuvoir », 1912.

Henri Paillard, avec qui Lepère eut son premier atelier, au talent sincère et discret, peintre et aqua-fortiste, s'adonna à la reproduction et à la gravure originale. Il collabora à plusieurs livres de bibliophilie dus à la direction de M. Henri Beraldi, l'écrivain d'art, éditeur qui, au point de vue de l'Histoire des graveurs, eut, à la fin du XIXe siècle, un rôle analogue à celui de Georges Duplessis au milieu du même siècle. L'un des plus charmants ouvrages sortis de ses mains est « Zouaves et Chasseurs à pied » du duc d'Aumale, 1896, avec dessins de Charles Morel, peintre militaire de grande valeur mort trop jeune, gravés avec art par Paillard. Ce livre, tout en rappelant le « Journal de l'expédition des Portes de Fer » dessiné par Raffet, lui est supérieur.

Au nombre des artistes qui, à la fin du XIXe siècle, ont donné leur collaboration effective au bois gravé, il convient de citer les dessinateurs Gérardin, Dunki, Steinlen, Maurice Leloir, Louis Tinayre, Aug. Gorguet, Bellery-Desfontaines, Leroux, artistes



qui, soit dans la revue, soit dans le livre d'art, ont donné le meilleur de leur talent. Daniel Vierge, lui-même, quand une hémiplégie le força à dessiner de la main gauche, délaissa les grandes compositions et s'adonna au livre. Mais bien que sa vision fut restée indemne, sa main était moins obéissante; alors il dessina minutieusement sur papier, au lieu de *brosser* ses dessins sur le bois, et de grandes pages furent réduites quelquefois au huitième par la photographie. De là est né un genre de gravure, extraordinaire comme technique, où fut cherché le fin du fin, le demi-blanc, le quart de ton. Tout le blanc pur du papier disparut et le gris s'y morfondit. Le maître-graveur Bracquemond a stigmatisé ces travaux « bâtards de la photographie ». Ce genre, techniquement supérieur, fut déplorable au point de vue typographique.

Le meilleur représentant de cette école, aujourd'hui repentant, et bien éprouvé aussi par une hémiplégie, Frédéric Florian, cet artiste, aussi bon dessinateur que graveur impeccable, conduisit avec maestria la gravure de ses bois à la coupe moelleuse. La *Revue Illustrée,* le *Harpers' Magazine,* le maître éditeur Édouard Pelletan lui confièrent l'exécution d'importants travaux. Mais ce qui, à cause de sa grande science du dessin, pouvait être permis à Florian et à son frère Ernest, le fut moins aux imitateurs d'un genre dont le principe est si discutable, qui même ne participe d'aucun principe, qui n'est que du dilettantisme. La loi typographique réclame des noirs francs, n'a que faire des tonalités grises; elle vit du trait en épargne des dessins écrits. Le blanc du papier est toute lumière, pourquoi l'aveugler outre mesure? Son rôle pour être passif n'en existe pas moins. Savoir le ménager est tout un art. Il est l'arbitre surtout pour le livre où la typographie donne le ton à la gamme des gravures.

L'oubli, ou la méconnaissance de ces principes, en dévoluant à la gravure sur bois un rôle quasi photographique, fit que cette gravure sur bois inconsistante fut moins appréciée que les procédés parfaits de reproduction par la photographie directe. La manière ultra-fine, un moment appelée *gravure américaine,* fut, en pays d'outre-Atlantique, trop exploitée, mais eut des interprètes d'un talent véritable : Elbridge, Kingsley, Gustav Knell, Henri Wolff, Timothy Cole, Putam. Kingsley fut aussi un graveur original remarquable, et Cole l'un des plus extraordinaires graveurs d'après les tableaux du « Métropolitain Museum » de New-York.

Certes, la photographie et ses succédanés rendent des services inappréciables; la documentation fidèle en réclame la nécessité et la reproduction des tableaux par la trichromie aboutit à des merveilles. Aussi malgré le burin habile de graveurs tels que Crosbie, Maylander, Dauvergne, Dochy, Ruffe, Duplessis, Lemaire, Jarraud, Boileau, Montet, etc., le tableau traduit sur report photographique n'a-t-il plus sa raison d'être, tout en reconnaissant la valeur technique de pareilles gravures.

D'autre part, la gravure en relief obtenue par la photographie sur un métal mordu à l'acide, a constitué depuis longtemps une industrie prospère. Employé en *simili-gravure* tramée, ce procédé satisfait aux usages courants, et le trait en épargne obtenu de la même manière, pratiqué anciennement par Gillot et traité en artiste par Ducourtioux, donne d'excellents résultats. Dans cet esprit, la manière peut être utilisée au point de vue « gravure originale » en dessinant sur le métal



avec le bitume, pour, après morsure, réaliser une véritable eau-forte typographique. Toutefois, en présence de tant de procédés divers, de quel charme est le bois gravé ! Et, dit Anatole France, « De tous les ouvrages accomplis par la main humaine, il en est peu qui charment plus un œil sensible à la beauté que la gravure de taille d'épargne, qui, à la fois simple et volontaire, se joue sur le bois, à travers d'infinies difficultés, avec d'infinies ressources. Tour à tour, violente ou délicate, elle traduit son modèle par des moyens qui nous intéressent et nous touchent parce qu'ils dépendent tous de l'intelligence, du sentiment et de l'adresse du graveur. » En effet, n'est-ce pas une satisfaction pour les yeux que de regarder l'illustration de « l'Histoire de France » de Michelet, 1876-77, illustrée par Vierge, avec bois dus en particulier à Collingridge, Martin, Langeval, Perrichon, Quesnel ; les dessins de « la Vie Rustique » exécutés par Lhermitte et gravés par Clément Bellanger, 1888, et bien avant, les « Misérables » de Victor Hugo, illustrés par Brion, 1865 ! Quelle tenue typographique ont les livres édités par Édouard Pelletan et combien les bois choisis qui les décorent en augmentent le charme et la valeur ! Carteret, Ferroud, L. Conard, eux aussi, comme les bibliophiles E. Rodrigues et J. Borderel, connaissent les ressources du bois et savent les appliquer.

Les graveurs sur bois, voulant affirmer l'autorité de leur art, formèrent une Société et éditèrent, avec l'appui de l'éditeur Floury, la revue « l'Image », 1897, confiée à la direction de Tony Beltrand, Auguste Lepère, Léon Ruffe, et où les principaux graveurs de l'époque furent représentés. L'ouvrage, formé de douze numéros, marque en France, une phase particulière du bois, gravé et conçu dans l'esprit typographique. Ce mouvement artistique eut des résultats ; des amateurs que, jusqu'alors, on croyait se désintéresser du bois, s'enhardirent à collectionner des épreuves de bois modernes, accomplissant ainsi le vœu que formait en ces termes, Georges Duplessis, mort conservateur du Cabinet des Estampes : « On ne songe pas, disait-il en 1857, dans « l'Artiste », à collectionner les gravures sur bois ; elles sont cependant une des gloires de notre époque. On a vu des amateurs collectionner les choses les plus insignifiantes, alors que la gravure sur bois est l'art le plus original des temps modernes. Celle qui orne nos livres est une véritable création du XIXe siècle. »

La très riche revue « l'Image », qui contenait déjà un nombre assez important de *bois originaux* (dessin et gravure dus au même artiste), encouragea les graveurs à poursuivre dans cette voie, la seule ouverte sur l'avenir, pleine de souvenirs anciens comme de promesses fécondes ; l'estampe sur bois originale allait renaître. Une exposition rétrospective du bois gravé, organisée en 1902 à l'Ecole des Beaux-Arts, en faisant connaître au public ce qu'était cet art, très ancien et très moderne, consacra au seuil du XXe siècle la gravure sur bois française.

Cet exemple fut salutaire, des artistes se mirent à l'œuvre et créèrent des estampes. Auguste Lepère, nous l'avons vu, fut l'un des premiers à élargir la voie avec Lucien Pissarro et Henri Rivière, Vallotton, Guérard. Pissarro dans la « Revue illustrée » de 1886, illustre « Les infortunes de Mait' Liziard » de O. Mirbeau, en quelques bois de paysannerie dans l'esprit de ceux de Millet, à traits gras sans facture de métier ; puis en 1891, dans le même recueil, donne un bois pour « Nos Paysans ». Henri Rivière, de 1890 à 1894, traite en peintre, un peu comme les Japonais, de vastes



panneaux aux tonalités de la fresque, pendant que Vallotton, un Suisse, avec des bois au trait ménage de larges touches noires, et creuse de grands blancs. A cette époque, le « Journal » de Clovis Hugues, publie quelques bois originaux, 1890, et Aug. Lepère, 1891, commence à graver sur bois de fil, comme Rivière, reprenant l'ancienne technique. A. Marty, qui s'intéresse à tous les arts graphiques, publie dans l'*Estampe originale* des bois dus à Vallotton, Guérard, Bernard, L. Pissarro, G. Pissarro, Ricketts. En 1897, l'almanach de « l'Imagier » paraît illustré avec bois originaux de G. d'Espagnat, et pour l' « Imagier », 1897, Rémy de Gourmont donne plusieurs bois ainsi que Thomman de Zurich, Hanny de Berne, Rouveyre, Deville. A la même date, chez Vollard, des bois, dus à Vallotton et à L. Pissarro, paraissent dans « Les Peintres graveurs ».

C'est à ce moment que P. E. Vibert, d'origine suisse, exécute son premier camaïeu, le *portrait de Rodin,* suivi de bien d'autres, très variés de technique, et dont la dominante est inspirée des camaïeux de Goltzius; ses portraits offrent une série remarquable.

Maintenant toutes les manières sont pratiquées, pour le noir comme pour la couleur, soit que la technique japonaise séduise par sa polychromie soit que celle du clair-obscur enrichisse l'estampe de sa chaude monochromie. Aussi la diversité des manières correspond-elle à la diversité des moyens, et le bois de fil est employé à l'égal du bois de bout. Le bois de fil, échappant davantage aux expédients du métier, les graveurs impovisés l'utilisent de préférence; même la coupe du trait réservé au canif par une main experte, présente des imprévus et offre à l'impression une saveur particulière.

Ami de Pissarro et de Van Gogh, Paul Gauguin, mort en 1903 à Tahiti, où il avait fui le monde et ses lois. Après avoir répudié toute attache avec le passé afin de vivre dans un pays vierge de tout art, il se consacra autant à la peinture qu'au bois gravé, imaginant les plus bizarres caprices et aussi réalisant parfois certains rêves passagers. Dans le nombre de ses bois, il en est d'un grand caractère. Nous savons aussi que Manet a gravé quelques bois : La *Parisienne* et *Olympia,* traités à larges taches.

Quelques esprits indépendants demandèrent encore au bois de servir leur idéal : ainsi M. Luce, J. Deville, L. Rodo, dans les « Dessins et Bois gravés », 1912, ont publié plusieurs planches, et la « Vie », 1912-1913, a fait paraître des bois de R. P. Grouiller, Alfred Latour, Roger Guillon, Jules Dufour et quelques autres. De ce groupe, Emile Bernard est celui qui traite le bois en maître et en parle disertement dans ses articles.

De l'école moderne, mais à tendances très disparates, on peut encore citer avec leurs bois originaux, Roux, Paul Vera, Roger de la Fresnaye, Lentani, Paul Dubray, Raoul Dufy, Louis Moret, Marie Laurencin, Carlègle le charmant artiste suisse, Robert Bonfils, R. Grillon, Berthet, Louis Jou, Berdon, M. Delcourt, Amédée-Weter, G. Bruyer, Baudier, E. Le Blond, E. Boizot, Julien Tinayre aussi aqua-fortiste et lithographe, B. Zuricher, L. Jouenne, J. L. Perrichon, Valtat, Busset, Deslignières, Chalandre, enfin Rouquet père, fille et fils avec leur « Revue méridionale » illustrée en famille et leur livre collectif « La Ville du Passé », 1911. Parmi les bois en couleurs, selon la tech-



nique japonaise, Isaac et Jacquin sont les meilleurs représentants, et plus près des colorations françaises se trouvent Schuller, Joyau, Méheut. En camaïeu, à côté de Vibert et de ses bois colorés, son compatriote suisse Schmied se distingue par ses grandes planches à large facture. Le russe Valdim Falilérew, avec ses bois relevés en couleurs, est à signaler. La Belgique possède en Pellens un bel artiste dont les portraits décoratifs ont un grand style à la Rubens; il convient de joindre à lui ses compatriotes Davaux et F. Masereel.

En Suède, pays où les arts graphiques sont très estimés, le bois original est en vogue, et M[lle] H. Sundström comme M. E. P. Pertersen en sont les initiateurs avec M. A. Sahlèn qui en est aussi l'historien. A côté des bois de reproduction dus à M. F. Nordström, J. Falender, G. Forsell, J. Engberg, W. Meyer, viennent, pour le bois original, les noms de E. Bjorkman, Fischer, Bergström, S. Magnus, Sahlström, etc.

En Allemagne, le bois ne paraît pas avoir encore repris la belle tenue des maîtres passés, ni conquis la grâce. Les bois originaux en noir sont les meilleurs ainsi que ceux qui sont simplement rehaussés; quant aux bois en couleurs, bien que cette dernière manière ait tendance à se généraliser, ce n'est pas l'heureuse harmonie des tons qui les recommanderait, sauf en Autriche. On doit citer E. Orlick, P. Behrens, J. Sattler, M. Lechter, H. Thoma, O. Hupp, E. Pretorius, E. Nolde, H. Rath, W. Klennm, Neumann, F. Endell, et M[e] Hahn Brinckmann dont les douces tonalités sont à remarquer.

En Angleterre, le bois a fourni à quelques artistes un mode d'expression très saisissant. W. Nicholson, par exemple, a su donner à ses estampes aux grandes silhouettes rehaussées de quelques touches de couleur, une allure peu commune; ses séries de *types de Londres*, 1898, ses *portraits* si caractérisés, 1899 et 1912, son *alphabet*, ses *animaux*, tout, chez ce graveur, est original.

Les œuvres de Miss Ethel Kirkpatrick et de Miss Mabel Royds sont intéressantes, comme aussi le bois de H. G. Webb : *The Palace of the Popes* d'après Brangwyn, qui, par ses libertés hardies, vaut un bois original. (1913 : *The Art Chronicle*).

Nous ne saurions trop goûter la distinction décorative des bois d'un Walter Crane, à côté de ceux de L. Pissarro si riches de matière et des bois en couleurs de Caldecott. Non moins conçus avec style sont les bois en noir de Gordon Graig, Ricketts, Sturge Moor, Swain, Raverat, Stekehlay, Clemence Housman et les bois japonisants de Sydney Lee, Batten, Seaby, V. Giles. Remarquables encore apparaissent les planches de A. Brown, celles de Makie, imprimées en couleur à l'huile, celles de Verpilleux, puissamment colorées, ainsi que les camaïeux de Ch. Shannon.

D'Amérique quelques graveurs originaux se sont inspirés à bonne école, ainsi Lespinasse et ses bois en noir; Ruzicka et ses camaïeux; Miss Ethel Mars et M[e] Hopkins, dont le charme des coloris de technique japonaise, est fait pour séduire. Le Hollandais Veldherr montre des types au caractère simple, et le Tchèque F. Simon est un fidèle du bois gravé.

L'Italie, elle aussi, après avoir possédé des graveurs de reproduction, comme Abraham Romagnoli, commence à se rappeler le glorieux passé du clair-obscur de Ugo da Carpi. Une nouvelle phalange de graveurs originaux s'est formée : c'est G. Barbieri et ses planches en camaïeu, serrées de dessin; De-Carolis aux composi-



tions décoratives, à la libre facture; F. Nonni de goût florentin avec ses jeunes femmes élégantes et de style, Cammon, Golia, Della Chiesa, G. Manca, Ballatore di Ressana, C. Dondonna. G. Ferreri, etc.

En France, le bois possède un petit groupe de fervents, dont nous sommes, avec Lepère, P. E. Colin, Jacques Beltrand, J. E. Laboureur et auxquels P. Jeanniot s'est joint, bien que malheureusement ce bel artiste, auteur de planches de style, pratiquât moins le bois que l'eau-forte.

P. E. Colin, ayant fait sa médecine, quitta le scalpel pour le canif et le burin, et avec la souplesse d'un praticien fit ses premiers essais en 1893. Formé sans maître, il procède du « tailleur de molles » du XV[e] siècle et chercha, soit dans le bois de fil au canif, soit dans le bois de bout au burin, les voies les meilleures. Après les avoir parcourues, il trouva une variante et utilisa le canif sur bois de bout.

Pour Colin, en principe, la *taille d'épargne* n'est pas l'objectif, mais la *taille creuse,* car il considère la planche comme une surface qui, imprimée donne un aplat noir, et fouillée donne des blancs dans ce noir. Urse Graf et Flötner, au XVI[e] siècle, ont souvent procédé de cette manière, l'*ishisuri* japonais. Colin taille donc ses lumières en retranchant du noir, comme on le fait pour la *manière noire*, sans avoir établi au préalable un dessin complètement terminé; c'est le burin qui joue dans le noir et y dégage les valeurs et le modelé. Le bois de trait pour Colin n'a pas non plus de secrets, et ses nombreux camaïeux sont là pour prouver ses recherches coloristes.

Jacques Beltrand, fils et frère de graveurs, s'affranchit des exigences surannées de la reproduction aux exemples de Lepère, et s'inspira, pour ses planches originales de la technique du clair-obscur italien. Il exécuta ainsi une suite de portraits anciens et quelques *têtes de Christ* ainsi que de *grands paysages* décoratifs ou idylliques. Les « Petits métiers de Paris » ne le laissèrent pas indifférent. Nous devons rappeler ici les livres que J. Beltrand édita lui-même et où il reproduisit en couleurs, avec collaboration de ses frères Marcel et Camille, et avec toute la sûreté technique désirable, les fresques mystiques de Maurice Denis.

J. E. Laboureur est d'une autre école; le trait seul l'attire avec les larges aplats de noir, et il se rapproche aussi bien de Nicholson que de Vallotton. Ses illustrations, transposées à la moderne, des « Épigrammes de l'Anthologie » ne manquent pas de saveur. Le charme féminin a, en Laboureur, un interprète délicat; sa vision est jeune, l'arabesque de son trait, décorative.

Non contents de créer personnellement, les quelques artistes qui précèdent, ont entrepris une œuvre collective et défendent une des idées qui nous sont chères : la rénovation du livre illustré en France. Elle se formula à la suite de l'exposition de la gravure sur bois originale dont nous avons pris l'initiative, et qui eut lieu en décembre 1912 au Palais du Louvre (Pavillon de Marsan) sous la présidence de M. Henri Beraldi, avec assistance de Aug. Lepère, Henri Paillard, P. E. Colin, J. Beltrand, E. J. Laboureur. « Le Nouvel Imagier » naquit ainsi; son premier fascicule parut en 1914 avec bois de Lepère, P. E. Colin, J. Beltrand, Laboureur, P. Gusman, auxquels se sont joints Amédée Weter, Robert Bonfils, Emile Boizot, Jules-Léon Perrichon. Cette publication, complète en trois fascicules, a un objectif déterminé et indiqué dans la déclaration



imprimée en première page : Le Nouvel Imagier est un recueil où la gravure sur bois décorative est présentée conjointement au caractère typographique. Chaque artiste, chargé d'orner un texte, a donc décidé du choix des caractères selon le style de ses bois et a cherché à résoudre le problème d'harmoniser ces deux éléments. » Le maître-fondeur G. Peignot, dans cette tâche, a obligeamment secondé les solutions précitées.

Nombre de livres illustrés doivent leur succès à la vignette habillée avec le texte où elle se marie en beauté, et les œuvres illustrées par Lepère et ses émules sont là pour prouver que l'école moderne se montre à la hauteur des précurseurs de 1830.

« Le Nouvel Imagier » admet toutes les formules conformes au principe typographique, toutefois pour l'instant, il entend se borner à être une publication de recherches et d'exemples. On y a voulu non pas habiller les gravures avec le texte mais plutôt habiller le texte avec les gravures, c'est-à-dire concevoir la page typographique comme diapason d'une harmonie.

Il est certain que, de nos jours, le livre à images se transforme et que ses pages ont tendance marquée à être plus *décorées* et moins *illustrées;* les lois de l'architecture s'y insinuent davantage pour y apporter le sens des proportions et de l'équilibre. En conséquence, le livre réclame moins abondance de gravures et exige de préférence leur choix judicieux, leur place nécessaire, afin de ne pas disloquer l'ordonnance typographique. Cette conception n'est pas nouvelle; nous la retrouvons dans les livres italiens de la fin du xve siècle, chez notre Geoffroy Tory et dans toute l'école française jusqu'à la fin du xviiie siècle, au style clair et de bon goût. Cette manière française participe moins de la formule employée supérieurement en Angleterre par les William Morris et les Walter Crane, et dont le point de départ est très voisin de l'enluminure des manuscrits et des arabesques des livres vénitiens et français des xve et xvie siècles.

Quant à l'Estampe française, elle entre aussi dans une phase parallèle à celle du Livre. Elle tend à devenir plus décorative et naturellement *originale*, c'est-à-dire le dessin et la gravure conçus expressément en vue de l'œuvre, due, soit à un seul et même artiste, soit à l'association d'un dessinateur et d'un graveur.

En effet, que sont en somme les bois de Dürer, sinon des gravures dues à la collaboration de Jérôme de Nuremberg, de Dienecker, et autres! Ceux du Titien-Boldrini, Rubens-Jegher, Corneliszen-Liefrinck, Holbein-Lützelburger, Goltzius-van Sichem sont dans le même cas, et cela n'empêche pas d'estimer ces gravures comme *originales,* avec juste raison. Ce qui est vrai pour la période du xve au xviiie siècle ne peut être faux pour le xixe siècle et le siècle suivant.

Aussi devons-nous considérer comme ayant un même intérêt artistique les bois gravés et signés T. Johannot-Rouget, Ch. Jacque-Rouget, Ch. Jacque-Lavieille, Doré-Rouget, Meissonier-Lavoignat, Brion-Perrichon, Doré-Pisan, Langlois-A. Gusman, Lhermitte-Bellanger, Morin-Lepère, Vierge-Florian, Vierge-Martin, Vierge-Lepère, Chifflart-Joliet, Ch. Morel-Paillard, Steinlen-Froment, Maurice Denis-J. Beltrand, Gérardin-Tinayre, enfin Charles Huard-Pierre Gusman avec les nombreux bois du « Balzac » de l'éditeur L. Conard. Le grand bois d'après William Strang, *le Laboureur,* gravé par R. Bryden, 1897, offre un exemple analogue. On pourrait compléter cette liste utile aux amateurs. On doit même ajouter que l'emploi de l'expression



« *original* » est improprement donnée à une gravure dont l'*original* existe sur papier, cette gravure même étant due, dessin et bois, à un seul artiste; mais l'habitude en est prise. Dans ce cas, dessiné et gravé par X serait le meilleur libellé, tandis qu'un dessin exécuté *sur bois* par l'un et gravé même par un autre, constitue plus justement une œuvre *originale*.

. . . .

La route de la vie, par étapes, laisse derrière elle un sillon qui chaque jour s'élargit. Il y fleurit des œuvres innombrables. Les unes vont à l'oubli, les autres, à mesure qu'elles s'éloignent, sont consacrées par le temps; des manières tombées en désuétude réapparaissent plus jeunes et plaisent. Toutefois, pour un art qui vit, les leçons de l'expérience doivent être salutaires, et l'avenir est là toujours ouvert. Il est à ceux qui veulent avec clairvoyance, à ceux qui, dans la rénovation de la gravure sur bois, voient l'affirmation d'un art qui a tant de titres de noblesse, de l'« art le plus original » d'aujourd'hui, de demain.

Paris, 1910. — La Butte-aux-Pins, Grosrouvre, 1915.



Fig. 135. — Gravure originale d'Auguste Lepère.



Fig. 136. — Gravure arménienne imprimée à Constantinople en 1709, dans l'*Agathangelos*, image gravée sur bois de bout au burin. (Coll. Gusman.)



Fig. 137. — Gravure de van Sichem pour une Bible imprimée à Amsterdam ; 1633-1646.

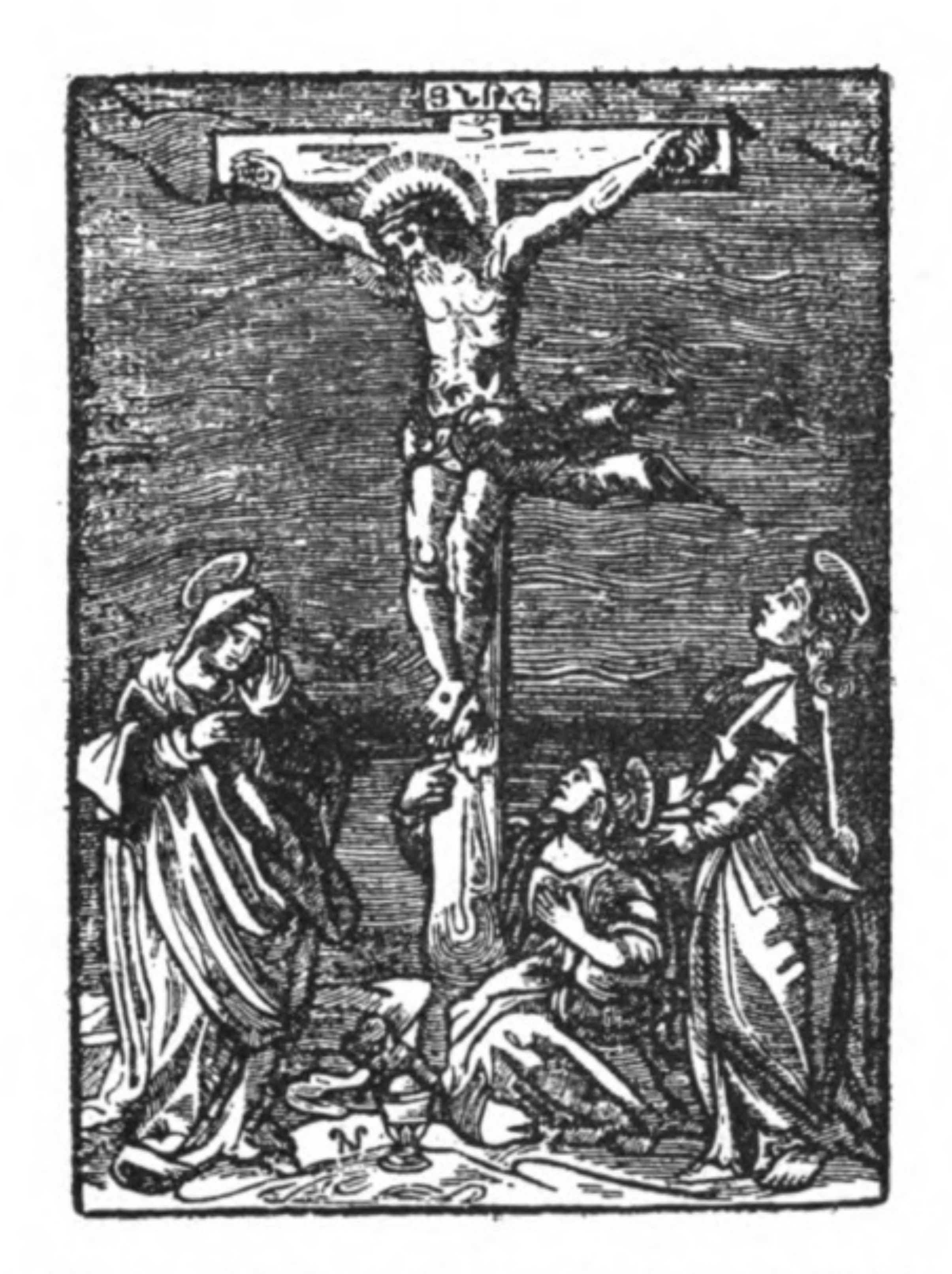


Fig. 138. — Gravure arménienne imprimée à Constantinople en 1771-1772 dans l'*Eskaran*. (Bibl. des Langues orientales.)







Fig. 139. — **Gravure de Bernard-Pollet, sur dessin de Gérard Séguin.** (Pl. orig. Coll. Hetzel.)

Fig. 140. — **Gravure de Best-Andrew-Leloir, sur dessin de Gavarni, pour la *Grande Ville*, 1842.** (Pl. orig. Coll. Gusman.)

Fig. 141. — Gravure de Pégard, sur dessin de Markl. (Pl. orig. Coll. Gusman.)



Fig. 142. — Gravure sur dessin de Grandville, pour les *Fables de La Fontaine*, 1838. (Pl. orig. Coll. Garnier.)



Fig. 143. — Gravure de Caqué sur dessin de Grandville pour *Les scènes privées des animaux*, 1854. (Pl. orig ; Coll. Hetzel.)





Fig. 144. — Gravure sur dessin de Tony Johannot, pour le *Magasin Pittoresque*, 1850. (Pl. orig. Coll. Taillandier; fragment.)
Fig. 145-146. — Gravures de Coste sur dessin de Foulquier, et de Lavoignat sur dessin de Meissonier, pour les *Contes Rémois*, 1858. (Pl. orig. Coll. Zay.)



Fig. 147-148. — Gravures sur dessin de Menzel, pour les *Œuvres de Frédéric*, 1843-1849, et pour la *Cruche Cassée*, 1877. (Pl. orig. Gazette des Beaux-Arts.)





Fig. 149-150. — Gravures, dont l'une de Lavieille, sur dessins de Gustave Doré, pour les *Contes drôlatiques* de Balzac, 1855. (Pl. orig. Coll. Garnier.)





Fig. 151. — Gravure sur cuivre en épargne, par Wiesener, d'après un dessin de Ed. Frère, copié d'après Poussin. *Magasin Pittoresque*, 1847. (Pl. orig. Coll. Taillandier ; fragment.)

Fig. 152. — Gravure de Lavieille sur dessin de Charles Jacque; *Magasin Pittoresque*, 1857. (Pl. orig. Coll. Taillandier; fragment.)





Fig. 153. — Gravure de Quartley sur dessin de Freemann. (*Hist. des Peintres.*) (Pl. orig. Coll. H. Laurens; fragment.)
Fig. 154. — Gravure de Dujardin sur dessin de Cabasson, d'après Prudhon. (*Hist. des Peintres.*)
(Pl. orig. Coll. H. Laurens; fragment.)



Fig. 155. — Gravure de François Pannemaker sur dessin de Cabasson, d'après C. de Harlem, 1860. (*Hist. des Peintres.*)
Pl. orig. Coll. H. Laurens.

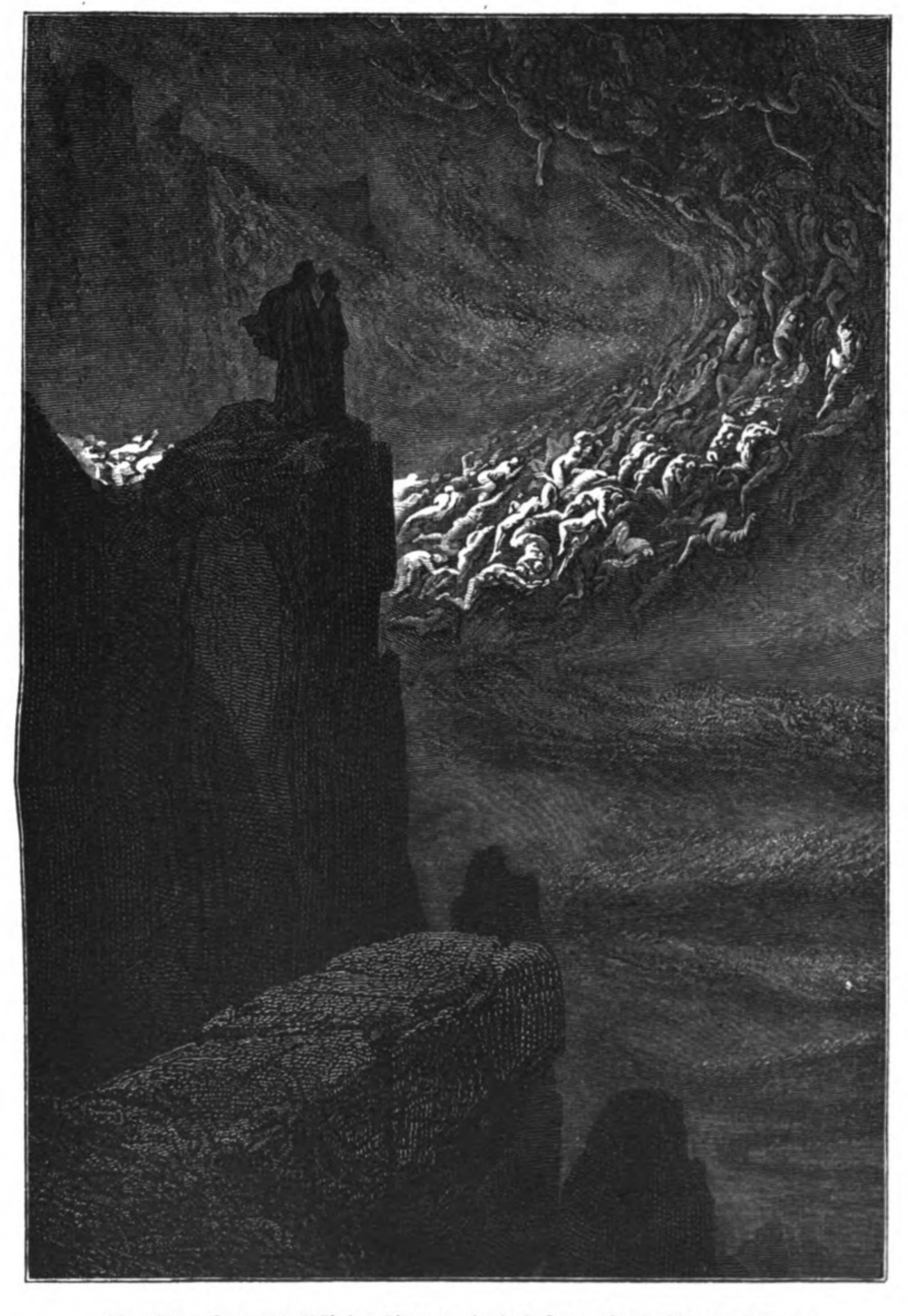


Fig. 156. — Gravure de Héliodore Pisan, sur dessin de Gustave Doré, 1861, pour le *Dante*.
(Pl. orig. Coll. Hachette; fragment.)





Fig. 157. — Gravure d'Adolphe Gusman (inédite), sur dessin de Cabasson, pour *Le Louvre et ses Musées;* 1858 : Décorations de Napoléon Ier et couronne de saule de Sainte-Hélène. (Pl. orig. Coll. Laurens.)
Fig. 158. — Gravure de Clément Bellenger, d'après Lhermitte pour la *Vie rustique.* (Pl. orig. Coll. Taillandier.)

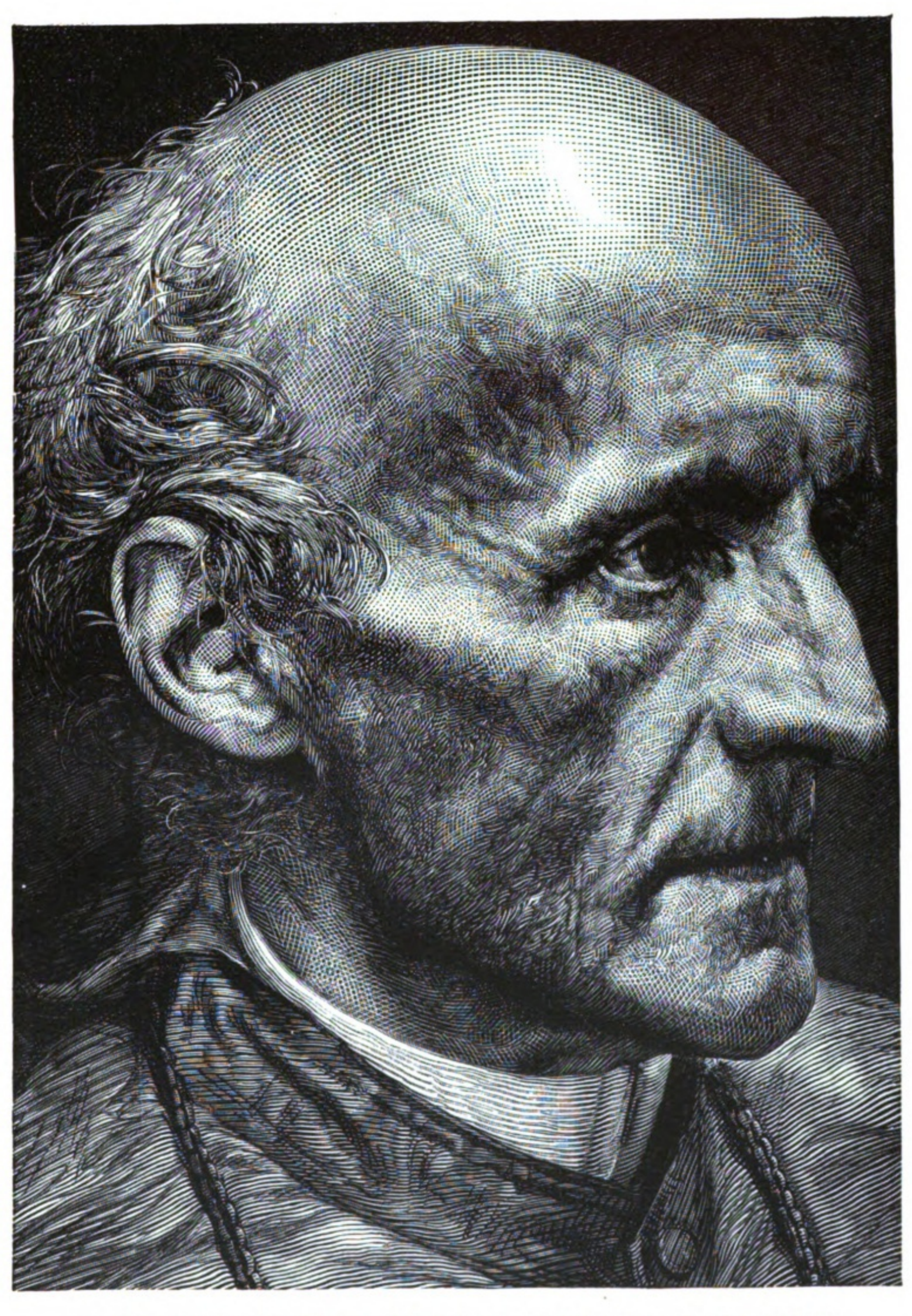


Fig. 159. — Gravure de Roberts pour le *Graphic* le cardinal Manning. (Pl. orig.; fragment.)



Fig. 160. — Gravure de Stéphane Pannemaker, d'après *la Jeune fille aux Cerises* de J. Russel (*Mag. Pittoresque*, 1878). (Pl. orig. Coll. Taillandier; fragment.)



Fig. 161. — Gravure de Frédéric Florian, d'après L. O. Merson, pour la *Revue illustrée*. (Pl. orig.; fragment.)



Fig. 162. — Gravure de F. Noël, d'après Daniel Vierge.
(Pl. orig. Coll. Carteret, édit.)



Fig. 163. — Gravure de Julien Tinayre, sur dessin de A. Gérardin.
(Pl. orig.)



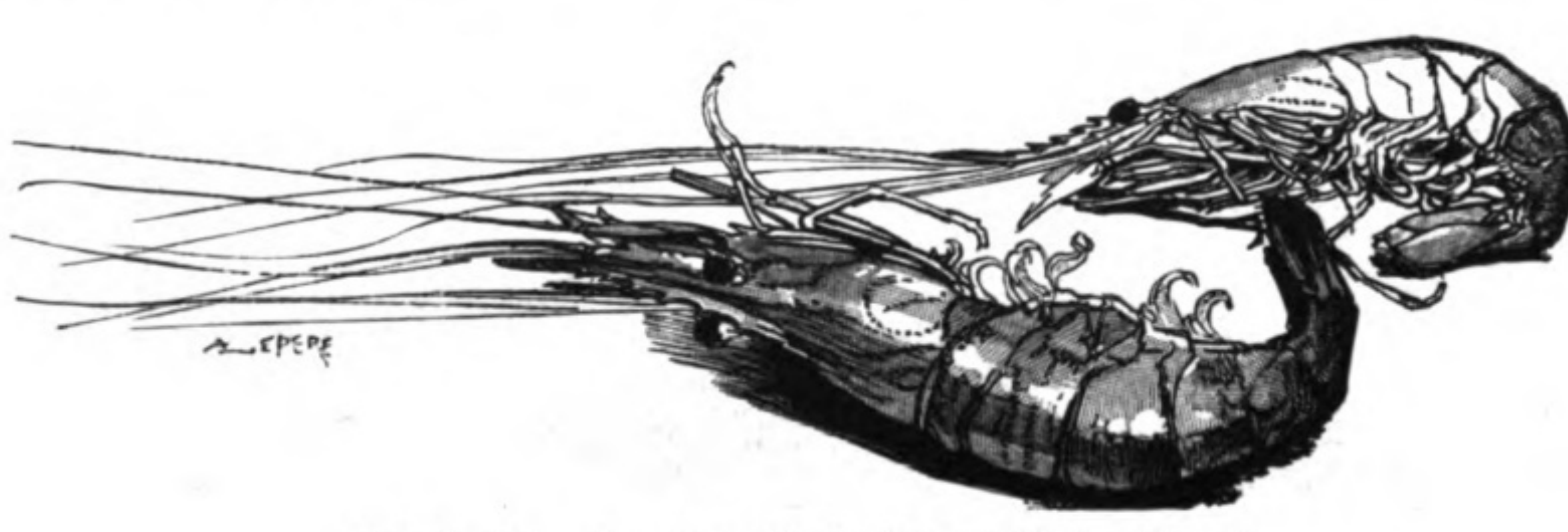


Fig. 164-165. — Gravures originales d'Auguste Lepère. (Pl. orig.



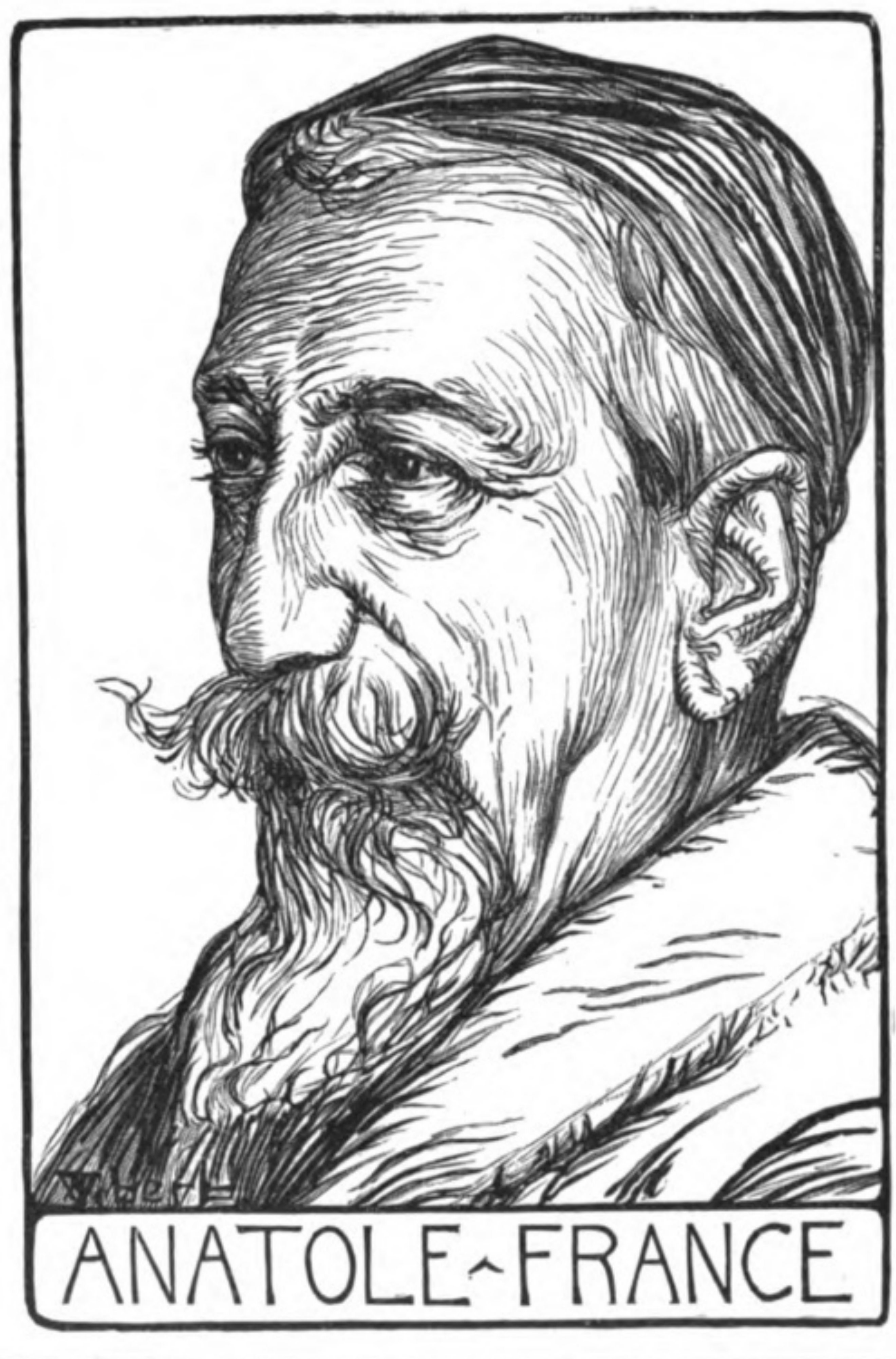
Fig. 166. — Gravure originale d'Auguste Lepère, sur bois de fil; 1916. (Pl. orig.)







Fig. 167. — Gravure originale de Jacques Beltrand. (Pl. orig.)
Fig. 168. — Gravure originale (canif sur bois de bout) de P. E. Colin. (Pl. orig.)
Fig. 169. — Gravure originale de A. Rouquet, pour *La Ville du Passé*, Carcassonne. (Pl. orig.)



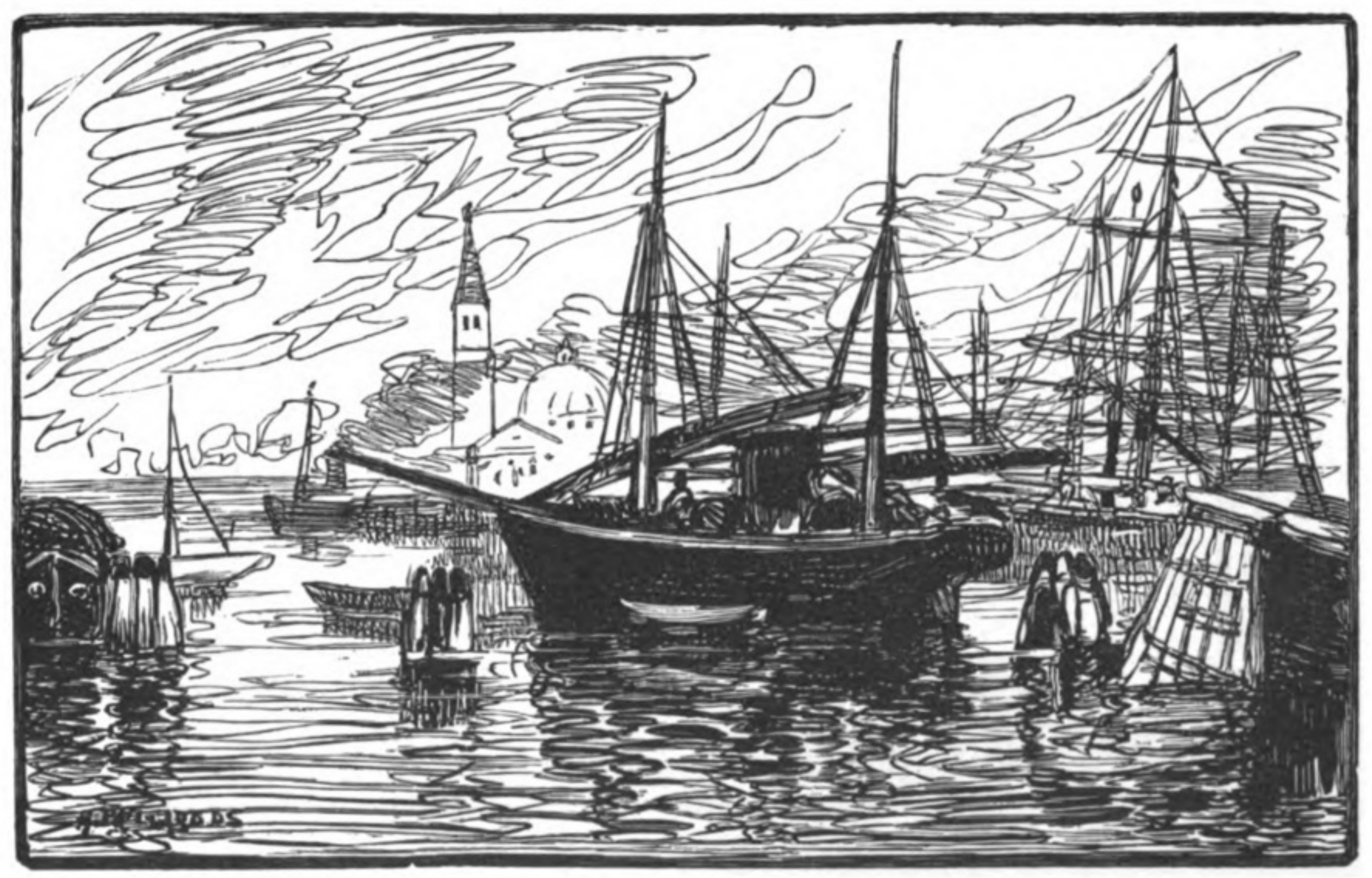


Fig. 170. — Gravure originale de P. E. Vibert : pl. orig. Coll. Helleu (Pelletan, édit.).
Fig. 171. — Gravure originale de Henri Paillard. (Pl. orig. Coll. Ditz.)







Fig. 172. — Gravure originale de Pierre Gusman pour *le Nouvel Imagier*, 1914. (Pl. orig.)
Fig. 173. — Gravure originale de L. J.-E. Laboureur. (Pl. orig.)

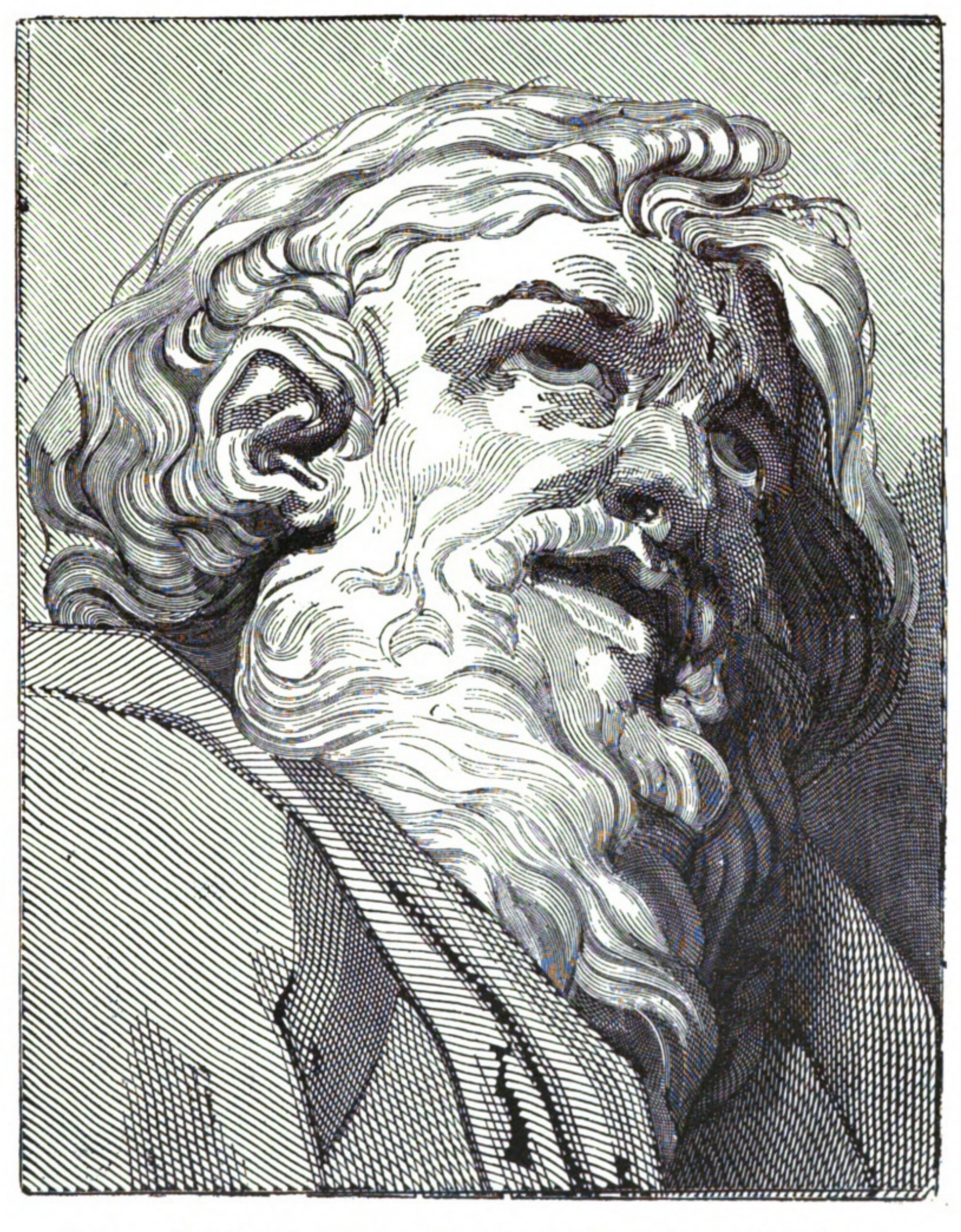


Fig. 174. — Étude ébauchée et gravée sur bois en deux planches repérées, par Adolphe Gusman, vers 1865. (D'après Goltzius.)

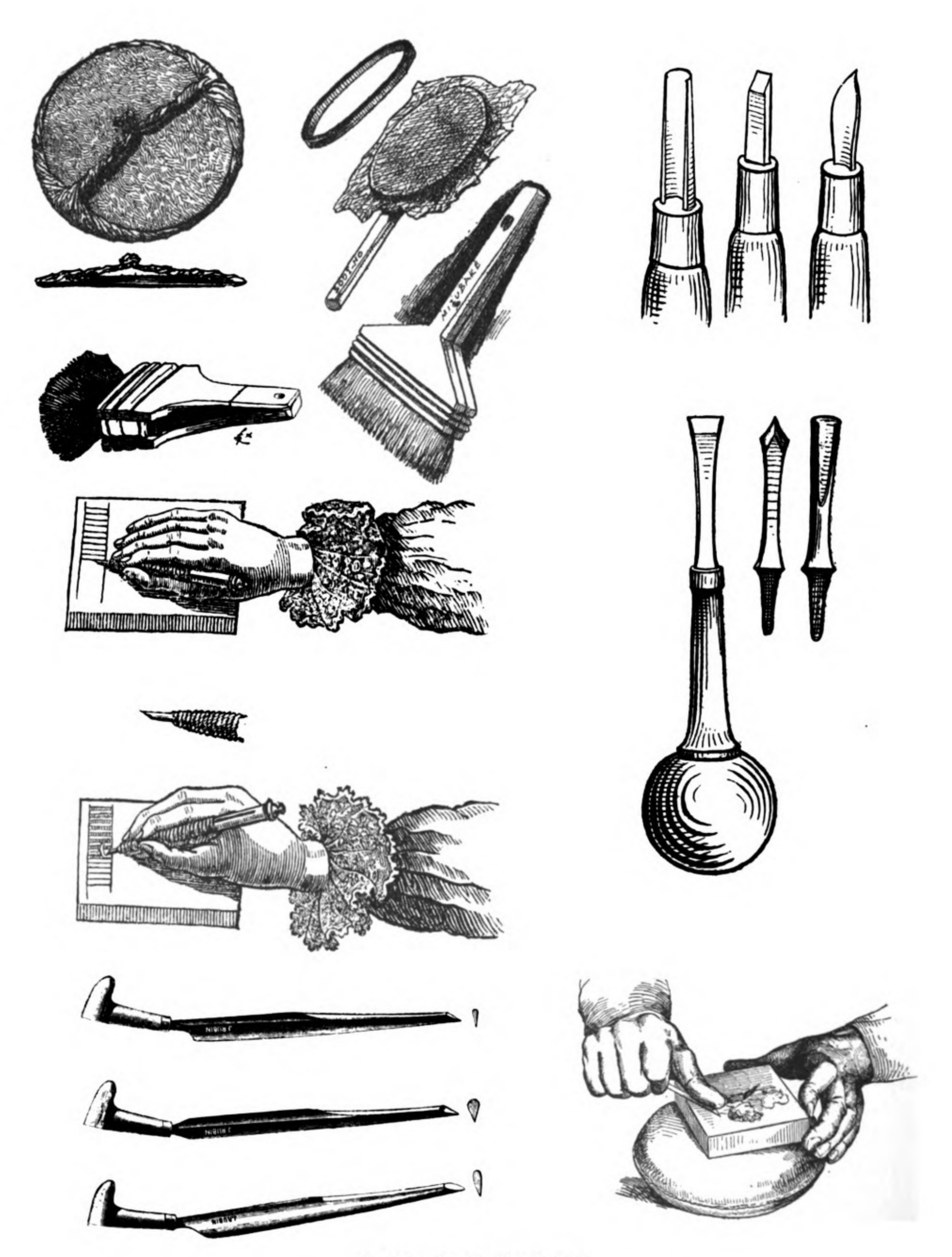


Fig. 175-176. — Outillage japonais.
Fig. 177-178. — Outillage pour le bois de fil, d'après Papillon.
Fig. 179-180. — Outillage pour le bois de bout.

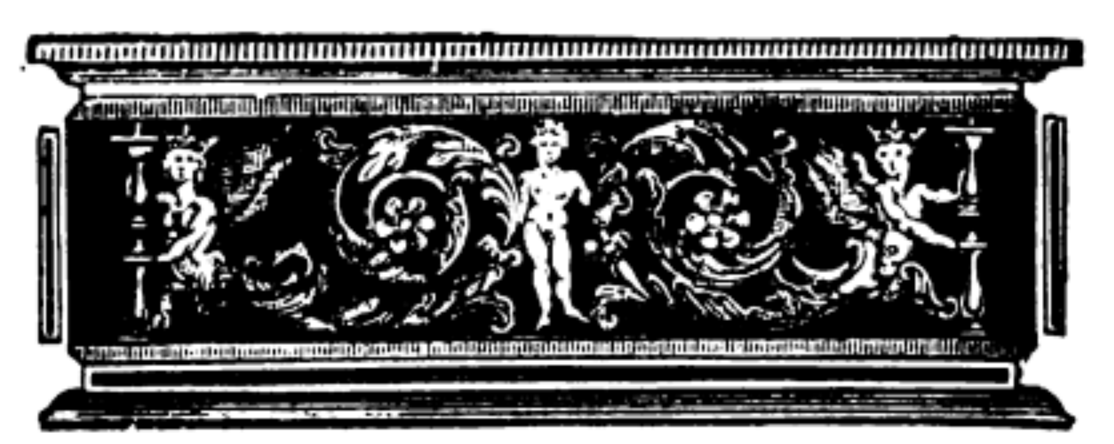


Fig. 181. — Pl. orig. XIX[e] siècle; coll. Maylande.

BIBLIOGRAPHIE

OUVRAGES PRINCIPAUX A CONSULTER

Ouvrages de technique et d'intérêt général.

Fil. BALDINUCCI. — Commincia-mento e progresso d. arte d. intagliare in rame. Firenze, 1636.

FOURNIER. — Dissertation sur l'origine et les progrès de la gravure. Paris, 1758.

J. M. PAPILLON. — Traité historique et pratique de la gravure en bois. Paris, 1766.

HEINECKEN. — Dict. des artistes, 1788-91.

— Idée générale d'une collection d'estampes avec une dissertation sur l'origine de la gravure sur les premiers livres d'images, 1771.

P. ZANI. — Materiali per servire alle storia dell' incisione. Parma, 1802.

EMERIC DAVID. — Discours historique sur la gravure sur bois, 1808.

JANSEN. — Essai sur l'origine de la gravure, 1808.

W. Y. OTTLEY. — An Inquiry into the origin and early history of engr. London, 1816.

J. HELLER. — Gesch. d. Holzschneidekunst. Bamberg, 1823.

JACKSON et CHATTO. — A Treatise of woodgraving. Londres, 1839.

CHATTO. — The history and art of woodengraving. 1848.

J. RENOUVIER. — Des types et des manières des maîtres graveurs. 1853-56.

— Histoire de la gravure dans les Pays-Bas, 1860.

NAT. RONDOT, A. CARTIER et L. GALLE. — L'art et les artistes à Lyon du XIV[e] au XVIII[e] siècle.

A. BONNARDOT. — Hist. de la gravure, de Charles VII à Louis XIV. Paris, 1849.

HENRI DELABORDE. — La gravure depuis les origines. R. d. Deux-Mondes, 1856.

— La Gravure. Précis élémentaire.

E. PIOT. — Le cabinet de l'amateur, 1861-62.

A. FIRMIN-DIDOT. — Essai typographique et bibliographique sur l'histoire de la gravure sur bois, 1863.

M. SCHASLER. — Die Schule der Holzschneidekunst. Leipzig, 1866.

WEIGEL et ZESTERMANN. — Die Anfänge der Druckerkunst in Bild u. Schrift. 1866.

R. WEIGEL. — Studien zur deutschen Kunstgeschichte.

G. DUPLESSIS. — Histoire de la gravure, en Allemagne, en Italie, en Flandre, en Espagne, en France, 1880.

C. LUTZOW. — Gesch. der deutschen Kupferst. u. Holzschn. Berlin, 1891.

L. ROSENTHAL. — Incunabula xylographica et chalcographica. Munich, 1892.

CUNDEL. — Brief history of wood engraving. Londres, 1895.

SINGER et STRANG. — Etsching engraving and other methods of printing pictures. Londres, 1897.

H. BRASDHAW. — Collected papers.

BOURCARD. — A travers cinq siècles de gravure.

DE LOSTALOT. — Les procédés de la gravure.

RAHIR. — Bibliothèque de l'amateur.

WOODBERRY. — History of wood engraving. 1883.

MAX OSBORN. — Der Holzschnitt. Leipzig, 1905.

G. PAULI. — Inkunabuln der Deutschen u. Niederl. Radierung. (Graph. Gesellsch. VIII), 1908.

L. ROSENTHAL. — La gravure. 1909.

WIGGISHOFF. — La gravure dans les livres illustrés en France; des origines à Louis XIV.

B. LINNING. — La gravure en Belgique. Anvers, 1911.

P. KRISTELLER. — Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Berlin, 1911.

ARTUR SAHLÈN. — Om Träsnitt och Trasnidare. Stockholm, 1914.

F. COURBOIN. — Catalogue des estampes de la Réserve, Paris.

— Acquisitions de la B. N. de Paris. (Rev. de l'Art anc. et mod. 1912).

Recueils de planches originales et de reproductions.

Newe Künstliche, wolgrissine und in holtz geschnittene Figu-

ren... (Recueil de V. Steinmayer. Francfort, 1620).

Becker. — Recueil de gravures. Gotha, 1808.

Derschau. — Holzschnitt alter deutscher Meister in den Originalplatten gesammelt von Hans Albrech von Derschau, etc. Gotha, 1808.

Varlot. — Illustrations de l'ancienne imprimerie Troyenne en 210 gravures sur bois, xve, xvie, xviie, xviiie siècles. Troyes, 1850.

Bois de l'imprimerie Fick, originaires de Lyon-Genève.

R. Weigel. — Holzschnitt berühmter Meister. Leipzig, 1851-54.

Ad. Labitte. — Gravures sur bois tirées des livres français du xve siècle. Paris, 1868.

H. N. Humphreys. — A History of the art of Printing. Londres, 1868.

— Masterpieces of the early printers and engravers. Londres, 1870.

I. W. Holtrop. — Monuments typographiques des Pays-Bas au xve siècle. Coll. de fac similé d'ap. les originaux d. la Bibl roy. de la Haye et ailleurs. 1868.

B. Bucher. — Formschneidekunst (Gesch. der. techn. Kunste I.). Stuttg., 1875.

Documents iconographiques et typographiques de la Bibl. roy. de Belgique. 1877.

G. Hirth. — Kulturgesch. Bilderbuch. Munich, 1882.

— Formsenschartz. Munich, 1877.

Butsch. — Bucheronamentik d. Renaiss. Leipzig, 1878.

Pilinski. — Monuments de la xylographie reproduits en fac-similé. 1882-83.

Prints in the British museum. 1884.

R. Muther. — Die deutsch Bücherillustration des Gothik und Frührenaissance (1460-1530). 1884.

Schmidt. — (Album de Soldau) Die frühesten und ältesten Denkmäler der holz-und metallschnittes, 13, 14, 15, Jahrhunderten. 1884.

— Veröffentlichungen der Gesellschaft für typenkunde des XV. Jahrhunderts. Leipzig-Upsal.

Graphische Gesellschaft. 1886.

W. Schmidt. — D. Incunabuln d. Kupferst. im Kupferst. Kab. zu München. 1887.

— Formschnitte des XV. ten-Jahrhrunderts aus dem Kupfertischkabinet zu München, 1886.

Hirth-Muther. — Meisterholzschnitte aus vier Jahrh. Munich, 1889-93.

W. L. Linton. — The masters of wood engraving. 1895.

F. Ongania. — L'art de l'imprimerie à Venise. 1896-97.

W. L. Schreiber. — Manuel de l'amateur de la gravure sur bois au xve siècle. Berlin, 1891 (avec 5 tomes de texte).

H. Bouchot. — Les 200 Incunables xylographiques du cab. des Estampes. Paris, 1903. (avec volume de texte).

Ch. Enschedé. — Fonderie de caractères et leur matériel dans les Pays-Bas du xve au xixe siècle. Harlem, 1908. (Notice historique principalement d'après les données de la coll. typ. de Joh. Enschédé en Zonen : nombreuses planches originales).

Heitz et Mundel. — Studien zur deutschen Kunstgeschichte (coll. de livres où un certain nombre traitent de la gravure sur bois et sur métal en relief).

P. Heitz. — Koloried und schwarze Einblattdrucke (Einzelholzschnitte, Schrotblätter, Reiberdrucke, Metaldrucke, Feigdrucke, Kupferstiche. Coll. d'est. provenant des musées et cab. d'Allemagne.

P. Heitz. — Originalbdruck von Formschneiderarbeitein des 16-18. Jahrhunderts.

Wilf. M. Woynich. — Catal. ill. d'anciens bois. Londres.

L. Rosenthal. — Catal. ill. d'anciens bois. N°s 90, 105, 135, 177, 151. Munich.

J. Baer. — Cat. ill. d'anciens bois. Francfort.

L. S. Olschki. — Cat. ill. d'anciens bois. Florence.

T. O. Weigel. — Catal. ill. d'anciens bois. Leipzig

Dictionnaires, manuels, et divers.

Basan. — Dict. des graveurs anciens et modernes. 1809.

Bartsch. — Le peintre graveur 1803-1821.

Passavent. — Le Peintre graveur. Suite de Bartsch.

Heller. — Supplément. 1854.

Brulliot. — Dict. des marques et monogrammes. 1832-34.

Nagler. — Neus allg. Künsterlex. 1835-52.

Robert-Dumesnil. — Le Peintre graveur français. 1835-71.

Baudicour. — Le Peintre-graveur continué. 1859-61.

Ch. le Blanc. — Manuel de l'amateur d'Estampes. 1856.

G. K. Nagler. — Die monogrammisten. 1851-1881.

J.-Ch. Brunet. — Manuel du libraire et de l'amateur de livres.

G. Dutuit. — Manuel de l'amateur d'Estampes, 1882.

Bouchot et Duplessis. — Dict. des marques et monogrammes, 1886.

Bryan. — Dict. of. painters and engravers. 1903-05.

Alf. V. Wurzbach. — Niederländischen Kunstler Lexicon. 1906.

E. Bénézit. — Dict. des peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, 1911.

Ed. Fleury. — Manuscrits à miniatures de la Bibl. de Laon, étudiées au point de vue de leurs illustrations. Paris, 1861.

Ph. Renouard. — Document sur les libraires, cartiers, relieurs, imprimeurs de 1450 à 1600, à Paris.

M. Pellechet et Pollin. — Cat. général des Immeubles des Bibliothèques publ. de France. en cours de publ.).

CHAPITRE PREMIER

REUSENS. — Éléments de Paléographie. Louvain, 1899.

G. F. HILL. — The development of arabic numerals in Europe. (Oxford, 1915).

DUCHESNE. — Série de cartes, tarots et de cartes numérales du XIVe au XVIIIe siècle (100 planches). 1884.

H. D'ALLEMAGNE. — Les cartes à jouer du XIVe au XXe siècle. 1906.

C. M. BRIQUET. — Les filigranes (4 vol. de planches), Paris, 1907.

AUG. BLANCHET. — Histoire du papier.

ED. CHAVANNES. — Mission archéologique dans la Chine septentrionale (Estampage chinois).

P. PELLIOT. — A propos du Keng tche t'ou (Archives de l'Asie orientale).

— Le T'oug Pao (Archives de l'Asie orientale).

CHAPITRE II

DE LA CAILLE. — Histoire de l'imprimerie jusqu'en 1689.

A. CHEVILLIER. — L'Origine de l'imprimerie à Paris, 1694.

PROSP. MARCHAND. — Histoire de l'origine et des premiers progrès de l'imprimerie. La Haye, 1710.

J. P. A. MADDEN. — Essai sur l'origine de l'imprimerie à Paris.

JANSEN. — Notice sur les éditions stéréotypes. 1808 (par Fr. Schoell).

A. TAILLANDIER. — Résumé historique de l'Impr. à Paris, 1837.

THÉOPHILE. — Essai sur divers Arts (XIIe et XIIIe siècles) publié par le Cte Ch. de l'Escalopier, Paris, 1843 (chap. XI, XIII, XXVI, LXXI, LXXIV).

LÉON DE LABORDE. — Sur les origines de la gravure (l'« Artiste », 1839).

— Débuts de l'imprimerie à Strasbourg ou recherches sur les travaux mystérieux de Gutenberg; son procès de 1439. Paris, 1840.

— Nouvelles recherches sur l'origine de l'imprimerie, débuts de l'impr. à Mayence, Bamberg. Lettres d'indulgence de Nicolas V, 1454. Paris, 1840.

AUG. BERNARD. — De l'origine et des débuts de l'imprimerie en Europe. 1853.

HENRI DELABORDE. — Notice sur deux Estampes de 1406, et sur les commencements de la gravure en criblé. (Gaz. d. B.-Arts, 1869).

ABBÉ REQUIN. — Documents inédits sur les peintres, verriers, enlumineurs d'Avignon au XVe siècle.

— L'Imprimerie à Avignon en 1444. (1890).

R. FORRER. — Les imprimeurs de tissus... Strasb., 1898.

— Die Kunst des Zengdruckes. Strasb., 1898.

— Die Zengdrucke der byzant. roman. goth. u. Späteren kunstepochen.

H. BOUCHOT. — Un ancêtre de la gravure sur bois (Paris, 1902).

CH. PAEILE. — Essai historique et critique sur l'invention de l'imprimerie.

JULES PHILIPPE. — Guillaume Fichet, 1892.

A. VINGTRINIER. — Les incunables de la ville de Lyon, 1890.

— Histoire de l'imprimerie à Lyon, 1894.

LEOP. DELISLE. — A la mémoire de Gutenberg. 1900.

A. CHRISTIAN. — Origines de l'imprimerie en France. 1900.

TH. LEGRAND. — L'imprimerie à Saragosse au XVe siècle. 1908.

— Une imprimerie de Province (1622-1896). Montpellier.

P. CHAMPION. — Les plus anciens monuments de la typographie parisienne, 1470-72.

PIERRE GUSMAN. — Un incunable et son histoire. (Gaz. des B.-Arts, 1912).

GEORGES LEPREUX. — Gallia typographica ou répertoire et chronologie de tous les imprimeurs de France depuis les origines jusqu'à la Révolution.

V. MOLSDORF. Stud. z. deutsch. Kunst., n° 139.

CHAPITRE III

CH. RENOUVIER. — Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et l'Allemagne, jusqu'à la fin du XVe siècle.

M. ALVIN. — Les commencements de la gravure aux Pays-Bas, 1857.

J. GUIBERT. — L'origine de la Bible des Pauvres. 1905.

H. GOBELENTZ. — Die Biblia Pauperum und Apokalypse.

W. L. SCHREIBER. — Die Entstehung und Entwicklung der Biblia Pauperum.

— Biblia Pauperum (Armenbibel).

Biblia Pauperum, d'ap. l'original du Lyceumcl. de Constance.

LEHRS. — Biblia Pauperum, de Heidelberg.

J. PH. BERJEAU. — Biblia Pauperum.

— Speculum Salvationis. 1861.

C. DONDELET. — Le speculum humanae Salvationis. 1903.

COOKERELL. — Some german wood cuts of the Fift. Cent. (1897).

E. DUTUIT. — Les Almanachs Bretons, 1458, 1459, 1460. (Manuel I, p. 293...)

L. CUST. — The Master E. S. and the Ars moriendi. 1898.

H. HYMANS. — Le maître aux banderoles. (Gaz. des B.-Arts, 1887).

M. LEHRS. — Der Meister mit Banderollen. 1886.

N. RONDOT. — Les graveurs sur bois à Lyon au XVe siècle. 1896.

CLAUDIN ET LACOMBE. — Histoire de l'imprimerie en France au XVe siècle, 4 vol. 1900-1914, (avec nombreux fac-similés).

W. L. SCHREIBER. — Oracula Sibyllina (Weissagungen der zwölf Sibyllen).

S. V. SCHLOSSEN. — Der Burgundische Paramentenschetz...

SCHEIBLER ET ALDENHOVEN. —

École de Cologne primitive et peintures du Dôme.
Bégule. — Les vitraux (anciens bois de Bourg).
Brunet. — Notice sur les heures gothiques (Man. du libr. V).
Henri Martin. — Les miniaturistes français.
Paul Durrieu. — Un grand enlumineur parisien au xvᵉ siècle. : Jacques de Besançon. Paris, 1892.
H. Monceaux. — Les Le Rouge de Chablis. Paris, 1896.
S. Macfarnale. — Antoine Vérard. Londres, 1900.
C. Renouvier. — Les gravures sur bois dans les livres de Vérard. 1859.
A. W. Pollard. — The illustrations in French Books, 1486-1500.
— Early illustrated books,(1893).
Pingrenon. — Les livres ornés et illustrés en couleur depuis le xvᵉ siècle en France et en Angleterre. 1902.
Baer. — Die Illustrierten Historienbücher des xv. ten Jahrh. Strasb. 1903.
P. Lacombe. — Les livres d'Heures imprimés au xvᵉ et xviᵉ siècles. 1907.
L. S. Olschki. — Incunables illustrés imitant les manuscrits (Bibliofilia, 1913).
A. Girodie. — Martin Schongauer et l'art du Haut-Rhin au xvᵉ siècle.
C. Renouvier. — Les portraits d'auteurs dans les livres du xvᵉ siècle. 1863.
P. Heitz. — Primitive Holzschmitte Enzelbilder des XV. Jahrh.
Essenwein. — Die Holzschnitte des XIV. und XV. Jahrh. zu Nuremberg.
M. Lehrs. — Geschichte u. krit. Kat. d. deutschen, niederl. u. franzos. Kupferst im XV. Jahrh. 1898 (avec deux albums de planches).
L. Baer. — Die Illustrierten Historienbücher d. 15. Jahrh.
Les arts anciens de Flandre (en cours de publ.).
W. Weissbach. — Baseler Büchillustration d. XV. Jahrh. 1896.
Fr. T. S. Shulz et Gust. Bezold. — Die Scrotblater des germanischen nationalmuseums zu Nürnberg.
W. L. Schreiber. — Basels Bedentung f. d. Gesch. d. Blockbücher, 1909.
— Holschnitte d. E. Jahr. i. d. fürstlich, fürstenbergrizen Samm. zu Donaushingen.
— Holzschnitte und Schroblätter a. d. Kgl. Univ. Bibl. i. Tubingen.
M. Lehrs. — Uber einige Holzschnitte... Zurich, et die Graphischen Kunste 1912.
G. Leidinger. — Einzel-Holzschnitte d. Fünfgzchuten Jahrh. Munich.
R. Krantzsch. — Die Holzschnitte d. Kölner Bibel von 1479. 1896.
S. Stadler. — Michael Wolgemut und d. Nürnberger Holzschn. i. Letzten Drittel d. XV. Jahrh.
O. Koegler. — Einzelne Holz. u. Metallschn.
Dʳ Av. Fah. — Koloriest Frühdrucke. S. Gall.
J. Neuwirth. — Forschungen zur Kunstgeschichte Böhmens. Prague, 1896.
— Der Bildercyklus des Luxemburger Stammbaumes aus Karlstein. (Prague).
— Der verlorenen Cyklus des Luxemburger Stammbaumes in Karlstein.
Welislaws Bilderbibel, (Prague).
L. H. Labaude. — Les miniaturistes avignonnais (Gaz. B.-Arts, 1907).
Max. Dosrak. — Les livres commandés par Jean de Neumarkt de Bohême. (Die illuminatoren d. Iahn Neumarkt) Jahrb. de Vienne, 1901.)
L. Alvin. — Les grandes armoiries du duc de Bourgogne, gravées en 1467. 1859.
— Les gravures de 1468. Les armoiries de Charles le Téméraire, gravées pour son mariage avec Marguerite d'York. 1877.
Wynkyn de Worde 1499. (Burlington magazine 1912).
G. Gruyer. — Les livres à gravures sur bois à Ferrare. (Gaz des B.-Arts, 1888).
F. Lippmann. — The art of woodengr. in Italy in the 15. Cent. 1888.
G. Duplessis. — Mémoire sur 24 estampes italiennes du xviᵉ siècle. (Mém. d. Ant. de France, t. XXXVI).
Duc de Rivoli. — Livres à images vénitiens. 1907.
— Le premier livre xylographique italien. 1904.
— Etudes sur l'art de la gravure sur bois. Venise. 1894.
— Bibliographie des livres à figures Vénitiens, 1465-1774) (1892).
M. Lehrs. — Vingt-cinq gravures d'origine italienne. (Archivio storico dell'arte, 1888).

CHAPITRE IV

A. Andresen. — D. Deutsche Peintre-grav. d. 16-18 Jahrh. 1867.
G. Duplessis. — Les livres à gravures du xviᵉ siècle. Les emblèmes d'Alciat. Paris 1884.
P. Kristeller. — Die Strassburger Bücherillustration in den XV-ten und XVI - ten Jahrh. Leipzig, 1888.
Borgo, Caratti, Agnelli. — Illustrazione d'arte grafica antica in legno dal 1500 al 1800. (1903).
Heitz. — Drucke und Holzschnitte d. 15. und. 16. Jahrh. in Getreuer nachbildung.
C. de Mandach. — La gravure à l'époque de la Renaissance (Hist. de l'art de A. Michel, t. V).
Wouter Nijhoff. — L'art typographique dans les Pays-Bas. 1900-1940, (La Haye).
Weisskuning. — Réimpression, 1891. (Prague).
K. V. Rettberg. — Dürers Kup-

ferstiche und Holzschnitte. 1871.
DUPLESSIS. — L'œuvre de Dürer reproduit par Armand Durand. 1877.
LUTZOW. — Dürers Holzschnittwerk in Auswahl. 1882.
D. BURCKHARDT. — Albrecht Dürer's Aufenthalt in Basel. 1492-1494.
W. WEISBACH. — Der Meister der Bergammuschen und Albrecht Durers Beziehungen zur Basler Buchillustration. 1896.
DURER SOCIETY. — Reproduction of the original woodcuts. Introd. de J. C. Dogson (1890-1903).
SINGER. — Versuch einer Dürer, Bibliographie. Strasb., 1903.
V. SCHERER. — Dürer, des Meisters Gemalde, Kupferstiche und Holzschnitte in 447 abb. (édit. française chez Hachette).
MAURICE HAMEL. — Albert Dürer.
A. MARGUILLIER. — Albert Dürer.
CHANELARZ. — De Negker (Jahrb. d. Kunst d. Œst Kaiser h., 1894.
SCHMIDT. — Hans Burgkmair (Forschungen über).
SCHUCHARDT. — Cranach.
LIPPMANN. — Lucas Cranach, 1895.
FLEEHSIG. — Cranachstudien, 1900.
VORRINGER. — Lucas Cranach, 1908.
H. ROTTINGER. — Hans Weiditz. der Petrarkmeister. 1904.
H. LŒDELL. — Des Strassburger Males und Formschneiders Iohan Waechtlin gemant Pilgrin Holzschnitte in Clair-obscur, 1863.
REIMERS. — P. Flotner. 1890.
ROSEMBERG. — Sebald und Barthel Beham. 1875.
LEIBT. — Hans Sebald Beham. 1882.
G. PAULI. — Hans Sebald Beham. 1901.
FRIEDLANDER. — A. Altdorfer. 1891.
ST. MOORE. — Albrecht Altdorfer: A Book of 71 woodcuts Phot. 1902.
C. BECKER — Jobst Amman. 1894.
A. RACINET. — Virgile Solis (Gaz. des B.-Arts, 1876).
STROLBERG. — Tobias Stimmer. 1901.
CH. SCHMIDT. — Jean Grüninger (1483-1531), 1894.
RIZZENBACH. — Wolf Huber. 1907.
BURCKHARDT. — Holbein. 1887.
RUMOHR. — Hans Holbein der jüngere in dienem Verhältniss zum deutschen Formenschnittwesen. 1896.
FR. BENOIT. — Holbein.
— Hans Lützelburger et Holbein (Gaz. des B.-Arts, 1870 et 2e période IV).
E. MAJOR : E. Urse Graf. 1907.
GRUYER. — Les illustrations des écrits de Savonarole. 1879.
GUALANDI. — Di Ugo da Carpi. 1854.
MANZONI. — Ugo da Carpi (Studi d. bibl. anal. II, Bologne, 1882).
E. GALICHON. — Domenico Campagnola. 1864.
— Giulio Campagnola. 1862.
— Giov. Bapt. del Porto. 1862.
— Jacq. de Barbari. 1861.
KRISTELLER. — Giulio Campagnola. 1907.
— L'œuvre de Jacopo de Barbari. 1896.
BENJ. FILON. — Le songe de Poliphile (Gaz. des B.-Arts, 2e pér., XIX, XX, XXIX).
CH. EPHRUSSI. — Étude sur le songe de Poliphile.
POPPELREUTER. — Der anonyme Meister des Poliphilo. 1904.
KRISTELLER. — Tizian. Triomfo della Fede. Graphische Geselescheft. Berlin, 1907.
DUC DE RIVOLI ET EPHRUSSI. — Zoan Andrea et ses homonymes, (Gaz. des B.-Arts, 1891).
LECLERC ET CORNUAU. — Étude sur l'art de la gravure sur bois à Venise. Les Missels.
VAN BASTELAR. — P. Brueghel l'Ancien. Les estampes.
M. W. EVRARD. — Lucas de Leyde et Albert Dürer, 1884.
H. HYMANS. — Histoire de la gravure dans l'École de Rubens. 1879.
LINCK. — Livens (arch. f. d. zeicher. Künste, 1859).
MAX ROOSES. — Christophe Plantin. 1883.
BLOCKHUYSEN. — Descript. d. est. de Dirck de Bray.
DUPLESSIS ET RENOUVIER. — Des gravures sur bois dans les livres de Simon Vostre. 1862.
E. COYECQUE. — Inventaire d'un minutier parisien (Hist. de Paris).
PH. RENOUARD. — Bibliographie des éditions de Simon de Colines, imprimeurs parisiens, de 1470 à 1700.
G. BERNARD. — Geffroy Tory. 1865.
JACQUOT. — Woeiriot. 1892.
N. RONDOT. — Bernard Salomon. 1897.
— Les graveurs sur bois à Lyon au XVIe siècle.
H. BOUCHOT. — Reverdy (Gaz. des B.-Arts, 1901).
POPELIN. — Le songe de Poliphile (français).
LUD. LALANNE. — Liber Fortunae : reproduction du manuscrit illustré de dessins originaux du XVIe siècle, 1883.
DUFOUR. — Torterel et Perrisin.
A. F.-DIDOT. — Étude sur Jean Cousin; suivi de Jean le Clerc, de Woeiriot.
— Recueil d'œuvres choisies de Jean Cousin.
LOBET. — Quelques preuves sur Jean Cousin.
J. GUIFFREY. — Jean Cousin.
M. ROY. — Les deux Jean Cousin.
ABBÉ J. GASTON. — Les images des confréries parisiennes avant la Révolution.
P. J. MARIETTE. — Abecedario (Archives de l'art français, 1853-62).
F. COURBOIN. — Graveurs et marchands d'estampes au XVIIIe siècle. 1914.
G. VAN HUNCH ET G. J. BOECKNOGEN. — L'histoire de l'imagerie flamande (Brux., 1910). (Série d'études sur l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, la

France, la Hollande, l'Italie, la Russie, la Suède).
J. M. Garnier. — Histoire de l'imagerie populaire.
Champfleury. — Histoire de l'imagerie populaire. 1865.
R. Perrout. — Les images d'Épinal (Rev. lorraine illustrée, 1910-12).

CHAPITRE V

Gonse. — L'art japonais.
Bing. — Le Japon artistique.
Madsen. — Japansk Maler Kunst (en Danois), 1885.
De Goncourt. — Hokusaï. 1896. — Outamaro. 1891.
T. Tokuno. — Japanese woodcutting and wood-cut pinting, 1894.
Fenellosa. — An Outline of the History of Ukiyoyé. 1901.
T. Hayashi. — Dessins, estampes, livres illustrés du Japon. 1902.
Strange. — Colorer prints of Japan, 1904.
G. Migeon. — Chefs-d'œuvre d'art japonais. 1905.
F. Regamey. — Le Japon pratique.
W. de Seidlitz. — (Trad. A. Lemoisne). Les estampes japonaises. Paris, 1911.
A. Lemoisne. — Bibliographie sur la gravure japonaise (Dans la traduction de l'ouvrage de Seidlitz).
— (Gaz. des B.-Arts, 1909, 1910, 1914).
W. Anderson. — Japanese Wood-Engraving (Port-folio, 17).
Bulletin de la société franco-japonaise de Paris : Articles de M. de Tressan, Paul Mallon, etc.
J. Kurth. — Utamaro. 1907. — Harunobu, 1910.
Technique japonaise. — La nature, n° 20 févr. 1909.
Isaac. — La gravure sur bois à la manière japonaise (Art et Décoration, mai 1913).
R. Koechlin-Vignier-Inada. — Catalogues des estampes japonaises exposées au pavillon de Marsan, 1908-1914 (nombreux modèles reproduits).
P. A. Lemoisne. — L'estampe japonaise. 1915. Voir la bibliographie.
Kokkava. — Reproductions modernes d'œuvres anciennes, Tokio, 1890 et suiv.

CHAPITRE VI

Edgar Depitre. — La toile peinte en France : XVIIe et XVIIIe siècles.
Toile imprimée. — Manuels spéciaux : Querelles, 1760. — Delormois, 1770. — Encyclopédie méthodique, 1828. — Traité de Persoz. — Histoire documentaire de l'Intr. de la toile imprimée : Mulhouse, 1902. — P. Roche : La tradition de la toile imprimée, 1907. Les ouvrages de R. Forrer (indiqués en premier lieu).
Clouzot. — La toile de Jouy (Rev. de l'art anc. et mod., 1908).
Papiers peints. — Musée rétrospectif de la classe 68 (exp. univ. de Paris, 1900. Rapport (illustré) du comité d'installation. Texte de M. Follot.
Étoffes imprimées. — « Art et Décoration », t. XIII, XV, XVIII, XIX, XXIII.
Papiers peints. — « Art et Décoration », t. I, II, III, IV, V, XII, XIII, XV.
Pierre Gusman. — Panneaux décoratifs et tentures murales du XVIIIe siècle et du commencement du XIXe. Reproductions en noir et en couleurs avec Notice historique.

CHAPITRE VII

H. Dobson. — Th. Bewick. 1889.
Brevière. — De la xylographie. 1833.
— Album typographique.
Adeline. — Brévière. 1897.
Godard d'Alençon. — (Mag. Pitt., 1838, p. 352).
L. Tissier. — Historique de la gravure sur pierre et sur la tissiérographie. 1839.
Henri Delaborde. — La gravure au XIXe siècle. Rev. d. Deux-Mondes, 1850.
— La gravure française. Ib., 1855.
— La photographie et la gravure. Ib., 1856.
— Gavarni. Ib., 1873.
Ch. Blanc. — Grandville. 1855.
G. Duplessis. — Les graveurs sur bois contemporains. (Extrait de « l'Artiste », 1857).
L'artiste. — Publication du milieu du XIXe siècle où furent publiés des articles sur des graveurs sur bois et sur des illustrateurs.
V. M. Bouton. — Traité élémentaire de gravure, à l'eau-forte, en bois de buis, et sur bois de fil. (Après 1870).
Champfleury. — Henri Monnier. 1879.
— Histoire de la caricature sous la République, l'Empire et la Restauration. 1874.
— Catalogue de l'œuvre de Daumier. 1878.
— Les vignettes romantiques. 1825-40.
Armeilland et Bocher. — L'œuvre de Gavarni. 1873.
A. Alexandre et Geffroy. — Daumier and Gavarni. 1904.
H. Beraldi. — Meissonier : l'illustrateur. (Gaz. des B.-Arts, 1893).
Ph. Burty. — Meissonier : Bois et eaux-fortes. (Gaz. des Beaux-Arts, 1862).
L. Gonse. — Introduction à l'œuvre de Fréderic le Grand, de Menzel.
G. Duplessis. — Catalogue des dessins, aquarelles et estampes de Gustave Doré, exposés dans les salons du cercle de la librairie, 1885 ; avec notice bibliographique.
Miss Roosevelt. — Gustave Doré.
H. Bouchot. — Le livre à vignettes du XIXe siècle.
Brivois. — Bibliographie des livres à gravures sur bois du XIXe siècle. 1883.
H. Beraldi. — Raffet. 1892.
Gleeson White. — English Illus-

tration. « The Sixties », 1857-1870.
Meisterweirke der Holzschneidekunst (xixe siècle). 1879.
W. L. Linton. — Wood Engraving in America. 1881.
Walter Crane. — La décoration du livre moderne (revue encyclopédique, 1897 : Gabriel Mourey).
Édouard Pelletan. — Lettre aux Bibliophiles. 1896.
— Nouvelle lettre aux Bibliophiles.
— Le Livre. 1896.
F. Bracquemond. — Étude sur la gravure sur bois. 1897.
I. Meier Graefe. — Felix Vallotton. 1898.
R. Bouyer. — Les graveurs sur bois de fil au canif. 1899.
P. Bluyssen. — Notes sur la gravure sur bois (Revue d. Arts graph., 1901).
H. Beraldi. — Propos de bibliophile. 1901.
— Les graveurs du xixe siècle.
Exposition de la gravure sur bois, mai 1902, à l'Ecole des B.-Arts (catalogue avec notices historiques et critiques par MM. H. Bouchot, A. Claudin, J. Masson, H. Beraldi, E. Bing).
Bouverne. — Edmond Morin. 1903.
Sketehley. — English Book illustration of the day. 1903.
Fr. Courboin. — La gravure sur bois. (Art et Décoration, 1913.)
Cam. Monnet. — Considérations sur la xylogravure en Italie et ailleurs. Turin, 1913.
P. E. Colin. — Technique du bois gravé. (Art et Industrie et Bull. off. d. M. Imp. de France, 1913).
A. Marty. — L'imprimerie et les procédés de gravure au xxe siècle. 1906.
L. Thévenin. — Daniel Vierge.
Lotz-Brissonneau. — Catalogue de l'œuvre gravé de Auguste Lepère. 1905.
Roger Marx. — A. Lepère (Gaz. des B.-Arts, 1908).
G. Toudouze. — H. Rivière. 1907.
M. P. Verneuil. — Henri Rivière (Art et Décoration, 1908).
Clément-Janin. — Pierre Gusman (l'Art décoratif, 1910).
J. Haubert. — Pierre Gusman (La Gravure et la Lithographie française, 1913).
Clément-Janin. — Frédéric Florian. 1911.
— P. E. Colin. 1912.
G. Varenne. — P. E. Colin. 1907 (Rev. lorr. illust.).
Édouard Sarradin. — P. E. Vibert. (L'Art et les Artistes, 1912).
Yvanhoé Rambosson. — P. E. Vibert (L'Art décoratif, 1910).
Arts décoratifs de Grande-Bretagne et d'Irlande (exp. organisée par le gouvernement britannique au Palais du Louvre, 1914; catalogue.
Exposition internationale du livre et des arts graphiques à Leipzig, 1914. (Catalogue off. d. l. Sect. française; études par Léon Thévenin.
F. Thibeaudeau. — Esthétique de la lettre et du décor typogr. (Bull. off. d. M. Imp. de France, 1912-13).
Jules Rais. — La Renaissance du livre (Art et Industrie, 1913).
Pierre Gusman. — Exp. de la gravure sur bois originale, 1912 à Paris. Catalogue.
— La gravure sur bois moderne, (Annuaire de la Gravure Française, 1912).
— Le Bois moderne (Bull. off. d. M. Impr. de France, 1912 et 1913).
— Notice sur la gravure sur bois (Soc. art. de la grav. s. bois).
— Caractères et particularités de la gravure sur bois avec exemples techniques (La Gravure et la Lithographie françaises; janvier, févr., mars, avril 1914).
L'Image. — Publication de bois gravés (12 fascicules, 1896-1897).
Le nouvel Imagier. — Publication ornée de bois décoratifs, originaux, 1914 ... (en cours de publication).
L'Arte della Stampa.
Il Resorgimento grafico.
Les archives de l'imprimerie et procédés modernes d'illustration. Genève-Nancy.
La revue des arts graphiques, Paris.
Journal des Imprimeurs.
Courrier du Livre.
Bulletin officiel de l'union des Maîtres Imprimeurs de France.
La Bibliofilia (Italie).
Rassegna d'Arte antica e moderna.
Het Boek (Hollande).
Société franco-japonaise : Bulletin.
Bibliofilia (Barcelone).
La Estampa (Espagne).
Die graphischen Kunste (Vienne).



Gravure du xvie siècle français. (Pl. orig. coll. Rahir.)



Fig. 182. — Gravure sur bois de fil, par Le Sueur,
dessin de Bachelier pour les *Fables de La Fontaine*, *1755*. (Pl. orig. Coll. Maréchal.)



INDEX DES NOMS


SALVE

ADDENDA ET ERRATA

Page 49, ligne 19 : lire *Bathilde,* au lieu de *Bathile.*

Page 50, ligne 16 · lire *pour le Bâlois Conrad Resch, à Paris, ainsi qu'il est déclaré en tête des « Dialogues d'Hutten »*, au lieu de *aussi pour Froben,* etc.

Page 110, ligne 27 : supprimer *qui travaillait à Bâle.*

Page 125, ligne 9 : Parmi les Regnault de Paris, de Caen et de Rouen, figurent de nombreux libraires et imprimeurs, mais les travaux typographiques des Regnault de Caen et de Rouen ne paraissent pas établis avec certitude, malgré les affirmations de Didot, reproduites ici.

Page 183, ligne 2 : Supprimer *qui poursuivent les criées et ventes.*

Page 185, ligne 9 : Les gravures attribuées au pseudo Moni seraient dues à Pierre Vase. Un autre artiste, le Maître à la Capeline, lui est bein supérieur.



Fig. 184. — Gravure de Smachtens, d'après Drogue. (Pl. orig. de l'*Image.*)


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 01566 4298